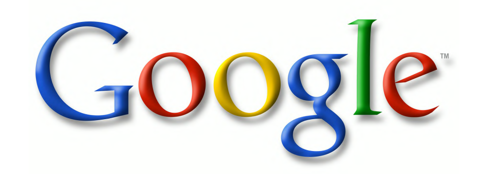
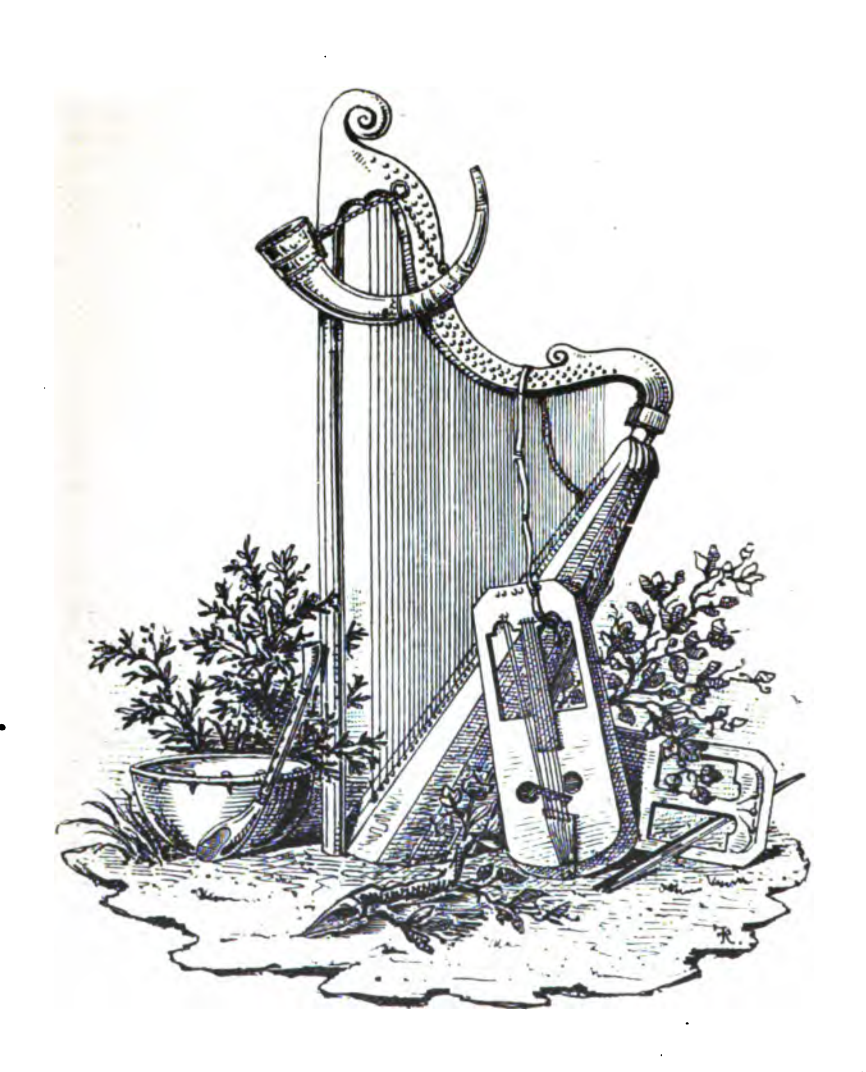

Google





Geschichte der Musik

von

August Wilhelm Ambros.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Zweiter Band.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage

von

Heinrich Reimann.



Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1891.

Vorrede.

Der Leser, der sich durch einen weitläufigen ersten Band hindurchgearbeitet hat, wird es vielleicht übel vermerken, sich an der Schwelle des zweiten durch eine Vorrede aufgehalten zu sehen. Er kann, wenn er will, ohne verdriessliches Antichambriren gleich in das Buch selbst eingehen; aber ich gestehe, dass es mir lieb wäre, wenn er diese Blätter nicht überschlüge*). Sie enthalten Dinge, die recht sehr zur Sache gehören, und ich verspreche ihm, dass ich mich weder mit missliebigen Rezensionen *a parte ante* (des ersten Bandes meine ich) herumzanken, noch gegen mögliche ungünstige Zukunftsrezensionen dieses zweiten Bandes im Vorhinein Verwahrung einlegen will. Denn ich bin weit davon entfernt zu glauben, dass ich etwas Fehlerloses hingestellt habe; mein Buch ist eben ein menschlich Werk. Aber soviel darf ich mit gutem Gewissen sagen: was der Leser hier in Händen hält, ist das Resultat langer und eifriger Arbeit, wiederholter Reisen und eifriger Studien auf deutschen und italienischen Bibliotheken. Ich habe wenigstens getrachtet an Wurzel und Quelle kennen zu lernen, worüber ich jetzt spreche. Es heisst, meines Erachtens, nicht Musikgeschichte schreiben, wenn man das knapp gefasste Kiesewetter'sche Buch wie eine Suppentafel in so und so viel Mass Paraphrasirungswasser zerkocht und die dünne Suppe dann allenfalls mit den aufgesetzten Fettaugen einiger Citate aus Glarean würzt und aufputzt. Noch

---

*) Enthielte die Vorrede nicht einige Personalien, so hätte ich sie „Einleitung" überschrieben. Ich spreche hier noch eine Bitte aus: Man möge die Anmerkungen und Zusätze nicht für Ballast halten und wolle sie berücksichtigen.

sehr viel schlimmer ist es aber, wenn man mit meinem lieben Oheim die Immersionstaufe in „geistreichen" Feuilletonstyl vornimmt. Kiesewetter war eine Persönlichkeit voll ruhiger Würde; aber ich glaube, er würde etwas weniger blitzen und donnern, sähe er das vielfache Unheil, das sein gelehrtes, in seiner Art bis jetzt noch immer nicht übertroffenes Buch (ich würde dasselbe Urtheil fällen, auch wenn mir Kiesewetter fremd und ich nicht zufälliger Weise sein Neffe wäre) angerichtet hat. Wer es gelesen, glaubt, wenn ihn sonst die Lust dazu anwandelt, sofort über Musikgeschichte öffentlich mit dareinreden zu können; wo denn jeder sieht, „dass er nichts sagt, als was im Buche (d. h. im Kiesewetter) steht." So stirbt Josquin de Près noch immer „um 1515 als Hofkapellmeister Maximilian des Ersten" (vide Kiesewetter, Pag. 57; conf.: „die geschichtliche Entwickelung der Musik" in der österr. Wochenschrift, Jahrgang 1863, 2. Band, S. 461), obgleich uns Coussemaker schon 1860 in seinem Büchlein *„quelques épitaphes des églises de Comines, Cambrai, Condé, Esne etc."* Seite 12 die Notiz gegeben, dass der grosse Meister als Dompropst des Capitels von Condé am 27. August 1521 sein Leben geendet. So heisst Loyset (d. i. Louis) Compère noch immer nebenbei Piéton, weil Kiesewetter diese beiden nach Zeit und Schreibart ihrer Werke sehr verschiedenen Tonsetzer irrig für eine und dieselbe Person gehalten. So finden wir bei Antonius de Fevin nicht allein noch immer den Beisatz „oder Feum," weil Burney in irgend einem alten Codex die Ueberschrift Feuin falsch gelesen, sondern es muss sich dieser höchst bedeutende Meister noch immer gefallen lassen, so beiher als „glücklicher Nachahmer Josquin's" zu fungiren, weil Kiesewetter zu unglücklicher Stunde Glarean's Worte *„felix ille Jodoci aemulator"* also übersetzt hat*). Alle wahre Musik datirt noch immer erst von Palestrina, der die „aufs Aeusserste entartete, aus blossen Künsteleien bestehende (!) Musik" seiner

---

*) „Aemulator" heisst denn doch nicht so viel wie „Imitator" und bedeutet keinen Nachahmer, sondern einen nacheifernden Nebenbuhler. Werke, wie A. de Fevin's Lamentationen, wie seine prachtvolle Motette „Descende in hortum meum" (Cant. select. ultra cent.), seine edeln Messen u. s. w., kann nur ein grosses originales Talent schreiben. Ich benutzte Fevin's Erwähnung zu einer Notiz. Fétis (Biogr. univ. 3. Bd. S. 241) sagt: „Burney est le premier historien de la musique, qui ait dit qu'il (A. de Fevin) était né à Orléans, mais il n'indique pas à quelle source il a puisé ce renseignement". Fétis hat übersehen, dass Burney diese Angabe aus Glarean's Dodecachordon geschöpft hat, wo A. de Fevin zwar nicht im Text, aber in dem augenscheinlich von Glarean selbst redigirten Index „Antonius Fevin *Aurlianensis symphoneta*" genannt wird.

Vorgänger total reformirte. Und so weiter. Das grosse Publikum unserer hastigen, eisenbahnfahrenden, telegraphirenden Zeit hat freilich nichts dagegen; es will eben Alles hastig und mühelos, übrigens gleichviel wie, abthun, auch seine Belehrung. Die bedeutendsten Fragen und Gegenstände sollen in brillanten Feuilletons oder in einigen amüsanten Vorlesungen abgefertigt, die geistige Nahrung soll eingenommen werden, wie auf Stationsbahnhöfen die leibliche: schnell die pikante belegte Semmelschnitte hinunter und dann in 's Himmels Namen weiter! Ich weiss also wirklich nicht, wie ich bestehen werde, wenn ich hier bekennen muss, dass der ursprünglich auf drei Bände angelegte Plan meines Werkes eine Erweiterung erfahren hat: es werden vier Bände statt drei. Damit aber der geneigte Leser nicht vor einem möglichen fünften, sechsten u. s. w. Bande Besorgnisse hege, will ich hier Anlage und Gang des ganzen Werkes darlegen.

Dieser zweite Band schlägt, wie man finden wird, schon ganz andere Pfade ein, als der erste gethan. Jene panoramenartige Ueberschau auf Völkergruppen ist hier ein- für allemal abgethan. Es hat mich aber innigst erfreut, meine Intention von einem Manne wie Moritz Carrière in seinem Buche „die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung" gebilligt und in höherem Sinne fortgebildet zu finden. Die Darstellung der Musik der antiken Welt bildet den geistigen Berührungspunkt zwischen dem ersten und zweiten Bande; letzterer hat aber nicht mehr das philologisirende, archäologisirende Aussehen des früheren. Die griechische Musik ist längst verhallt; wollte ich einen leisen Nachhall wecken, musste ich die übrigen Richtungen des griechischen Lebens kräftig hervorheben, wie man den leise mitklingenden Aliquotton nur durch kräftiges Anschlagen der Saite weckt und hörbar macht. Man hat sich beklagt, der erste Band führe durch eine Wüste; leider kann ich auch in diesem zweiten den Leser noch in keinem Kanaan sesshaft machen, sondern ihm zum Schlusse das gelobte Land der vollendeten Kunst nur gleichsam erst vom Berge Nebo in der Ferne zeigen, höchstens, wie Josua und Kaleb die grosse Traube als vorläufige Probe von den Früchten des Landes brachten, einen gelegentlichen vorläufigen Ausblick auf Josquin, Gombert und andere edle Meister machen. Es hat eine Zeit gegeben, wo man die Kunstgeschichte mit dem Apoll von Belvedere, oder mit den Werken Raphael Sanzio's anfing und alles Aeltere in kurzen Einleitungen.

abfertigte. Es ist aber eine ganz andere Sache, ob es sich um ästhetischen Genuss eines Kunstwerkes, oder ob es sich um historisirendes Verständniss desselben handelt. Ich begreife die entwickelte Kunst nur, wenn ich ihre Vorstufen, ihr allmäliges Herankommen begriffen habe. Wir wollen nicht beliebig ausgewählte mehr oder minder gelungene Kunstwerke nach der Idealelle messen, die wir uns nach Sebastian Bach, oder Mozart, oder Beethoven, oder wem sonst zurecht geschnitzt (sehe man doch in Rumohr's „italienischen Forschungen" die geistvolle Darstellung, wie bei einem solchen Verfahren selbst Raphael zu kurz fiel, als man in der Antike das absolute Kunstideal zu erblicken wähnte): wir wollen die historische Erscheinung in ihrer Berechtigung verstehen lernen, gerade so wie der Naturforscher die höheren Organismen der Schöpfung nur durch gewissenhafte Durchforschung der niederen und niedrigsten begreifen lernt. Es ist sehr leicht, aber auch nichts werth über die barbarischen Contrapunkte eines Adam de la Hale, Machault, Jehan Lescurel, Landino u. s. w. im Bewusstsein „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht" zu spotten, wir müssen sie als nothwendige Durchgangspunkte gelten lassen.

Dr. Joseph Schlüter hat in seiner allgemeinen Geschichte der Musik (Leipzig 1863) den ersten Band meines Werkes in einer gelegentlichen Anmerkung S. 5 also beurtheilt: „Dasselbe ist ziemlich gedankenleer," sagt er, „und im Faktischen nur zu häufig ungenau und unzuverlässig; die von Otto Jahn im Mozart mit Geist und Geschmack angewendete Methode der Forschung ist bei Ambros trotz seiner geistreichen Sprünge bloss pedantisch." Ich bin den Lesern nach einer solchen Beschuldigung eine Erklärung schuldig. Es ist im ersten Band wie in diesem zweiten keine Zeile, für die ich nicht einen tüchtigen Gewährsmann vor Augen gehabt hätte. Wie ich nun aber die Aushängebogen dieses zweiten Bandes durchgesehen, sind mir leider abermals viele „Ungenauigkeiten" aufgefallen. Z. B. ist mir statt des richtigeren Machaut oder Machault öfter die Schreibart Machaud in die Feder gekommen, ich habe geschrieben „Minnesänger" und „Minnesinger", ebenso Trouveur und (richtig) Trouvère, S. 220 erwähne ich des Reimchronisten Ottokar und nenne ihn aus alter Gewohnheit noch „von Horneck", S. 247 wird Heinrich von Ofterdingen genannt und der Sängerkrieg, ohne die Warnungstafel des „Mythos" daneben zu hängen; so schlüpfte mir, obschon ich genugsam Geographie weiss und

oft und lange genug in Mähren war, um zu wissen, dass dieses schöne Ländchen an der äussersten Ostmarke Deutschlands liegt, Seite 259 das Wort „Westgrenze“ aus der Feder,*) was fast so schlimm ist, wie wenn Fétis von Jakob Gallus sagt: *„né à Krain dans la Carniole“* (Biogr. univ. 3. Band S. 392). Leute, die mein Buch nach solchen Dingen durchstöbern wollen, erwerben sich jedenfalls ein Verdienst; sagen doch schon die Xenien:

O, wie schätz' ich euch hoch! ihr bürstet sorglich die Kleider
Unsrer Autoren, und wem fliegt nicht ein Federchen an?

Welch' reichen Schatz an Erudition birgt nicht das vorhin genannte Werk von Fétis, und dennoch fände man darin sehr, sehr viel zu „bürsten“**). Anton Schmid's „Ottaviano dei Petrucci“

---

*) Dieser Schreibfehler, mit vielen andern vom Verf. z. Th. selbst angemerkten, wurde bereits in der 2. Auflage beseitigt.

**) Herr E. Schelle in Paris meinte in der neuen Zeitschr. f. M., „in Deutschland sei gar niemand, der Fétis controliren könne“. Wolle er doch nur z. B. E. O. Lindner's neues treffliches Buch „Zur Tonkunst“ S. 64 bis 94 zur Hand nehmen, wo der Streit mit dem Rector Biedermann wegen des „musice vivere“ gegen Fétis' ganz falsche Darstellung authentisch erzählt wird. Um aber ein Beispiel zu geben, wie viel und vielerlei man bei Fétis zu „bürsten“ fände, hebe ich nur den einen Artikel „Larue“ im 5. Bd. der Biogr. univ. des musiciens S. 200—203 hervor. Fétis sagt: „Le poëte allemand Brusch ou Bruschius, cité par Printz, *prétend*, que de Larue composa en 1549 les Lamentations de Jérémie, il y a lieu de croire *qu'il était mal informé* u. s. w.“ Aber Brusch war um so besser „informé“, als er diese Lamentationen, deren Existenz Fétis läugnet, selbst herausgegeben und dem „reverendissimo in Christo Patri ac Domino Wolffgango a Viridi Lapide, Abbati Campidonensi“ dedizirt hat. Der Titel, den ich nach dem in diesem Augenblicke vor mir liegenden, der Münchner k. Bibliothek gehörigen Originale abschreibe, lautet: „Lamentatio | nes Hieremiae Prophetae | maxime lugubribus et querulis con | centibus musicis, decoro undiquaque eruditissime obserua | to: compositae a clarissimis nostri seculi musicis: | Thoma Crequilone Caesarei Chori Magistro. Johanne Gardano. Petro de la Rue Flandro. Antonio Feuino. Claudio de Sermisy, Regis Galliarum Sacelli Magistro. Et alio quodam incerto authore | MD. XLIX — Tenor. — Noribergae apud Johannem Montanum et Vlricum Neuberum Musicos Calcographos.“ Die Abtheilung selbst hat die Ueberschrift: Nvmeri excellentissimi musici Petri de la Rue Flandri in lamentationes Hieremie Prophete. (Ich habe sie in Partitur gebracht.) Fétis schreibt, man kenne wenig Motetten von Delarue: *„on n'a imprimé,* qu'un Salve Regina à voix dans le quatrième livre des Motetti de la Corona et un Lauda anima mea Dominum également à 4 voix dans le troisième volume de la collection de motets publiée à Nuremberg en 1564.“ Es ist noch mehr gedruckt, und zwar im *Liber select. cant. quas vulgo mutetos vocant:* die schöne sechsstimmige Motette *„Pater de coelis“*, im *Secundus tomus novi et insignis operis musici* 1538 als No. 35 der Psalm *„delicta juventutis“*. Fétis schreibt: *plusieurs chansons à deux voix* se trouvent dans la collection intitulée

(Wien 1845, im Buchhandel leider vergriffen) ist eines der gewissenhaftesten, gelehrtesten Bücher, ein wahrer Schatz für Musikgeschichte, und dennoch ist dem trefflichen Schmid Seite 188 das lächerliche Unglück passirt, die Ueberschrift des Liedes Nr. 30 im zweiten Theile der Forster'schen Sammlung „*Quinqz*", d. i. *quinque vocum*, für den Namen eines altdeutschen Komponisten zu halten (das Lied „So trinken wir alle" ist von Arnold von Bruck*)), und S. 195 bei Besprechung der „*Selectae harmoniae de passione Domini*" nennt er einen gar nicht existirenden Johann Stoltzer (es heisst bei dem Stück No. XVIII: Joannes Stoel, d. i. Stahl, Becker S. 109 verbessert: Thomas Stoltzer, wodurch der Irrthum fast noch ärger wird). So schreibt unser braver alter Lexikograph Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexikon 1. Band S. 128: „Fiore . . . ein älterer Contrapunktist, von dem noch auf der churf. Bibliothek zu München aufbehalten werden *Motetti a 4 voci*, *Lugduni* 1532—1539 ohne Angabe seines Vornahmens" und lässt sich nicht träumen, dass *Motetti del fiore* so viel heisst als „Blumenmotetten" (sie ent-

---

Bicinia gallica latina etc. Diese „mehrere weltlichen zweistimmigen Lieder" sind ein dreistimmiges Miserere mit dem Canon „Trinus et unus", das im ersten Theil als No. LXXVII steht. Von den prachtvollen Messen des P. de la Rue in der Ambraser Sammlung weiss Fétis nichts; es sind darunter einige, die sonst nirgends vorkommen, als: de S. Anna, Inviolata, de S. Job, eine vierstimmige sup. Ave Maria; ferner kommt hervor, dass die Messe „sub tuum praesidium", die in Grapheus' Missae tredecim im Altheft mit de la Rue's Namen bezeichnet, in den drei anderen Stimmen aber mit „Josquin" überschrieben ist, daher für Josquin's Arbeit gilt (Fétis 2. Bd. S. 480. Schmid a. a. O. S. 183), in der That von P. de la Rue herrührt. Und dennoch ist jener Fétis'sche Artikel trefflich und ich bekenne dankbar, dass ich viel daraus gelernt. Fétis sagt bei Besprechung Konrad Paulmann's: „je ne sais où Kiesewetter a pris que Paulmann a inventé la tablature de luth." Nun, die Sache steht gross und breit in Martin Agricola's Musica instrumentalis: „das jhre tabelthur erfunden sei, von einem lautenschläger blind geborn." Ich habe im Laufe des Bandes einigemal solche Errata verbessert; aber nicht um Fétis zu discreditiren, denn ich blicke zu seiner Gelehrsamkeit verehrend empor, nicht auf ihn herab. Damit ist übrigens nicht gemeint, dass ich auch seine Kunstansichten theile.

*) Das Lied findet sich mit Arnold's Namen in Forster's Sammlung 5. Theil No. XVI. noch einmal (der Grund ist, weil das Lied an Theodorich Schwartz gerichtet war, und der 5. Theil ihm oder seinem gleichnamigen Sohne gewidmet ist) und in den „schönen auserlesenen Liedern des hochberümpten Heinrici Finckens" als No. 45 vor. Letztere Sammlung enthält nämlich auch Gesänge von Arnold von Bruck, L. Senfl, ein Lied von Stephan Mahu und mehrere mit I. S. (incertus symphonista?) bezeichnete. — Die Lösung dieses Monogramms I. S. ist nicht: Incerti symphonistae: sondern J.... (wahrscheinlich Johann) Schechinger. [Kade].

halten Stücke von Arcadelt, Berghem u. s. w.)*). Wer also Mücken seihen will (eine Beschäftigung, die sich schon nach dem evangelischen Spruche gerne dem „Kameelverschlucken" gesellt, dem Nichtmerken grosser Verstösse), wird überall Stoff vollauf finden; nur bilde er sich nicht ein, er habe mit seinem Mückenfange eine Heldenthat vollbracht und sei ein Herakles *θηρία καταγωνιζόμενος* gewesen!

Aber ich habe ja versprochen keinen Protest gegen künftige Angriffe einzulegen; schnell denn zurück zur Hauptsache!

Der gegenwärtige zweite Band steht mit dem, will's Gott, künftig zu veröffentlichenden dritten in so innigem Zusammenhange, dass es mir nothwendig scheint dem Leser über den Ideengang und Inhalt des letzteren schon jetzt Rechenschaft abzulegen, ja es war ursprünglich meines werthen Verlegers und mein eigener Plan, die Abtheilung meines Werkes, die jetzt den dritten Band bilden wird, als zweite Abtheilung des zweiten Bandes in die Welt zu schicken.

Es wird vielleicht nicht unwillkommen sein, wenn ich hier zugleich sein Programm, seinen Kernpunkt insbesondere betone. Wenn dieses Programm zugleich eine Art Kriegserklärung gegen Ansichten ist, die wie es scheint unausrottbar Wurzel geschlagen haben, und man mir solches übel nimmt, so kann ich nur sagen: *„magis amica veritas!"* Der dritte Band soll die grosse Zeit umfassen, wo der aus dem Gregorianischen Gesange (wie ein reichverzweigter Baum voll Blätter, Blüte und Frucht aus dem Samenkorne) aufgesprosste kunstvolle polyphone Tonsatz herrschte, die klassische Zeit der kirchlichen Musik: die Epoche, die man mit Johannes Okeghem zu beginnen pflegt, und als deren Vollendung und Abschluss Palestrina erscheint, die Zeit von (in runden Zahlen) 1450 bis 1600. Ich muss hier einen Blick in meinen eigenen Bildungsgang thun lassen. Ehe ich mich in diese Kunstperiode eingehend vertiefte, betete ich natürlich nach, wie man mir von Jugend an vorgebetet: „schwerfälliger, geschmackloser Styl, geistlose Niederländerkünstelei u. s. w."

Nicht ohne Bewegung kann ich an den Moment zurückdenken, wo ich zuerst Josquin's Messen in den beiden Ausgaben

---

*) Mot. de la Corona, del Frutto, del Fiore u. a. m. Titel zu bequemer Bezeichnung der Sammlungen.

Petrucci's (1503 und 1514)*) in die Hände bekam, wo ich Hobrecht, Ghiselin, Loyset Compère, Pierre de la Rue, Heinrich Isaak, Heinrich Finck, Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Gombert, Arcadelt, Goudimel, kurz wo ich die Vorpalestriner (ich bilde dies Wort nach der Analogie der Präraphaeliten in der Geschichte der Malerei) gründlich kennen lernte. Mein werther Landsmann, Joseph Führich, hat auf anderem Kunstgebiete einen ähnlichen Moment erlebt, den er in seiner Selbstbiographie erzählt. Mit den akademischen Traditionen genährt, hatte er über Albrecht Dürer Urtheile gehört und gelesen wie z. B.: „wenn auch seine steifen Erfindungen und altväterischen Ideen dem gebildeten Geschmacke unserer Zeit nicht mehr behagen können, so verdiene doch seine feine, fleissige Nadel als Kupferstecher Aufmerksamkeit u. s. w." Nun bekam der damals noch junge Künstler einmal Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte in die Hand. „Ich sah", erzählt er, „ich sah wieder; ich traute meinen Augen nicht: eine bisher unbekannte Welt ging hier vor meinen Blicken auf. Das also war die Kunst in ihrer Kindheit, die Kunst in der Wiege, die lallende, unmündige, unbeholfene, kindisch-geschmacklose Gedanken in roher, barbarischer Form darstellende Kunst eines ungebildeten Zeitalters? Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und tiefer Rührung"**). Auch ich empfand „ein Gemisch von Zorn und Rührung". Vor allem sah ich, dass die Kunst nicht erst mit Palestrina anfange, dass Palestrina vielmehr jene herrliche Kunstzeit herrlichst abschliesse, ganz so wie Raphael die Malerkunst seiner Vorgänger krönt und schliesst, jener Vorgänger, deren Werke man zur Zeit der Connoisseurs mit Perrücke und Haarbeutel des Platzes nicht werth hielt, den sie auf Wand und Tafel einnahmen. Ich sah, dass all' das Gerede über „Ausartung der Kunst" entweder von der Trägheit, die sich nicht die Mühe nimmt die Sache kennen zu lernen, oder von falschem Vertrauen auf eine Autorität (wie sich z. B. selbst

*) Und noch eine dritte, Fétis und Becker unbekannt gebliebene Edition, die 1526 zu Rom erschien. Dem Basshefte ist beigedruckt: „Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximior. impressor. Johanis Jacobi Pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseos et Valerii Dorich Sheidensis Brixiensis Dioceseos Anno domini MDXXVI mense Martii" (im 2. Buche Junii, im dritten Augusti.)

**) Siehe Führich's Selbstbiographie im Taschenbuche Libussa für das J. 1844 S. 335.

Ranke in seinen „Päpsten“ von Baini hat irreleiten lassen) herrührt, dass die alten, stets abgeschriebenen „Zeugnisse“ für diese sogenannte Entartung theils Anklagen waren, die von frömmelnder Befangenheit*) erhoben wurden, theils das Wesen der Sache gar nicht berühren, oder geradezu ungerecht sind.

Ich sah die *Missa Papae Marcelli* und verglich sie mit den Messen der Vorgänger Palestrina's und ich werde Jedem sehr dankbar sein, der mir bestimmt und deutlich zeigt, wo denn darin die „Reform“, wo der „neue Styl“, das „Morgenroth einer neuen Zeit“ eigentlich zu finden ist. Ich hielt die Messen *Noe noe, de b. Virgine, ave regina***) von Arcadelt, die Messen *Audi filia, de mes ennuys* und *le bien que j'ai* von Goudimel zur vergleichenden Probe neben die Marcellusmesse und konnte weder in der Factur noch sonst einen nennenswerthen Unterschied erkennen. Ich fand bei den Vorgängern denselben Styl in kaum merklich alterthümlicherer Färbung; ich fand, dass Palestrina weder die canonischen Nachahmungen vermieden (gleich im Kyrie sind die Bässe canonisch *all'unisono* geführt) noch etwa der Verständlichkeit des Textes zu Liebe dem kunstvollen Stimmgeflechte entsagt habe. Die fauxbourdonartigen Episoden, welche neu scheinen könnten, kommen in

*) Es gab Zeloten, die alle Musik als frivol verwarfen. Eine merkwürdige Stelle enthält Johannes Otto's Vorrede des Secundus Tomus novi operis musici: „Quidam laudatissimae arti ideo iniquiores sunt, *quasi ad voluptatem tantum comparata sit.*“ So schrieb Otto schon 1538 und vertheidigt die gottesdienstliche Musik. Wenn man aber die tolle Schilderung einer mehrstimmigen Musik aus dem tollen Büchlein Agrippa's von Nettesheim „De vanitate omnium scientiarum“ als vollgiltiges Zeugniss ernsthaft citirt, wie z. B. Winterfeld thut, so ist das geradezu unverzeihlich! Und kann man glauben, der Gesang einer Kapelle, die aus den ersten Künstlern der Welt zusammengesetzt war, habe geklungen wie ein „sacculus porcellis plenus“?! Diese bei Baluz mitgetheilte, stets citirte Aeusserung des Cardinals Capranica war dem Papste gegenüber eine Unschicklichkeit und beweist höchstens, dass S. Eminenz so wenig verstanden wie jener Scythenkönig, der das Wiehern seines Pferdes dem Gesang einer berühmten griechischen Künstlerin vorzuziehen erklärte.

**) Fétis (Biogr. univ. 1. Bd. S. 127 ad v. Arcadelt) sagt von der Ausgabe dieser Messen bei Adr. le Roy und Robert Ballard 1557: „après ces messes, on en trouve une de Jean Mouton et une autre d'André de Silva.“ Diese Angabe ist unrichtig, wie ich nach dem mir vorliegenden, dem prager Museum gehörigen Originale ersehe, dagegen der wahre Sachverhalt, dass die Messe „Noe, Noe“ über das Motiv einer Weihnachtscantate von Mouton (leider habe ich versäumt zu vergleichen, ob es die in den Mot. della Corona 2. Buch fol. 23 gedruckte ist) componirt worden, so wie die Messe Ave Regina nach einer Motette von Adr. de Silva, wie auf dem Titel ausdrücklich bemerkt ist.

gleicher Art bei Goudimel, was sage ich, sie kommen schon im Gloria der Messe *„dung aultre amer“* von Josquin vor. Gegen das intricate Stimmgewebe alter Messen, wie Isaak's *„o praeclara“*, P. de la Rue's Missa *de S. Cruce*, gegen Josquin's Messe *Gaudeamus*, gegen das Spielen mit Motiven, welches z. B. manchen Sätzen der Herculesmesse von Lupus in der Notirung das Ansehen einer gemusterten Tapete gibt, ist hier allerdings Einfachheit, Durchsichtigkeit; aber dieser ruhigere, massvollere Styl ist keine neue, oppositionelle Richtung (wie z. B. Gluck's dramatische Oper gegen die welsche Luxusoper war), er hat sich im Lauf der Zeiten in ganz naturgemässer Entwickelung herausgebildet, und Palestrina verhält sich zu seinem Lehrer Goudimel genau wie sich der Raphael der ersten Periode, der Raphael des Sposalizio und der Disputa, zu seinem Lehrer Perugino verhält*). Das Entzücken des Papstes und der Cardinäle über die „neue, wahre Kirchenmusik“ war nur die offizielle Anerkennung eines Styles, der in fortgesetzter und gesteigerter Kunstübung von selbst emporgeblüt war, wie die Blume aus der Knospe. Es ist ein grosses Unglück für die Musikgeschichte, dass man bis heut, missverstandenen Zeugnissen zu Liebe, zwischen der *Missa Papae Marcelli* und aller älteren Musik eine chinesische Mauer zieht, durch welche nicht einmal ein Verbindungspförtchen führt. Wenn in der päpstlichen Kapelle die ältere Musik allmälig ausser Gebrauch kam (allmälig, denn noch 1587 bedurfte es eines päpstlichen Befehls, um den Widerstand der Sänger zu brechen, welche die von ihnen mit Recht hochgeschätzten Lamentationen des Carpentras**) nicht gegen die, allerdings unsäglich

---

*) Die Analogie geht sogar in ein fast spielendes Detail. Es ist bekannt, dass Raphael ein Bild seines Lehrers Perugino, die Vermählung Maria's, das dieser für den Dom zu Perugia gemalt, in seinem Sposalizio (jetzt in der Brera) frei wiederholte oder vielmehr umschuf. So hat Palestrina in seiner Missa brevis (die man in der Proske'schen Sammlung einsehen mag), wie schon Baini richtig bemerkt, die Messe seines Lehrers Goudimel „Audi filia“ umgeschaffen. Goudimel's Messe gehört zu den musikalischen Seltenheiten, sie ist 1558 bei Adrian Le Roy und Rob. Ballard gedruckt worden. Ich habe sie darnach in Partitur gebracht. Wenn aber Baini meint, dass erst bei Palestrina etwas aus der Sache geworden, so ist das entweder Blindheit oder nicht zu entschuldigende Ungerechtigkeit. Goudimel's Messe ist von wunderbarer, zarter Schönheit, und zeichnet Palestrina manchen Contour (gleich im Kyrie) feiner aus, so enthält doch seine Messe nicht eben vieles, das Goudimel's unvergleichlich gesangvollem und innigem Trio „Et resurrexit (von den Worten „et iterum“ an) gleichstünde.

**) Fétis kennt, eingestandenermassen, nur den ersten Absatz und hätte folglich vorsichtiger urtheilen sollen. Gleich die Abtheilung Beth

schönen, Palestrina's vertauschen wollten) und wenn Palestrina's Wirken in diesem Sinne reformatorisch war, wenn die alten Musikcodices fortan nicht mehr auf's Pult kamen, sondern nur noch von Bücherwürmern und Musikarchäologen aufgesucht wurden, (nur mit dem Unterschiede, dass man ersteren mit dem Zutritte nicht so grosse Schwierigkeiten macht wie den andern): so ist das eine analoge Erscheinung, wie wenn Julius II. in den Vaticansälen die Wandbilder alter Meister herunterschlagen liess, um für seinen Raphael Raum zu schaffen, woraus nicht folgt, dass jene älteren Kunstwerke Sudeleien gewesen. Ich arbeitete mich durch die Geschichte des Tridentiner Concils von Pallavicini und von Fra Paolo Sarpi durch und fand, was Baini bei aller seiner Vergötterung Palestrina's mit ehrenwerther Wahrheitsliebe zugibt, dass die „Rettung" der Musik durch Palestrina eine jener Mythen sei, von denen man sagen kann: „viel Irrthum und ein Körnchen Wahrheit". Ich fand, dass die Zeit unmittelbar nach Palestrina dasselbe Schauspiel zeigt, wie nach jedem höchsten Idealisten (z. B. in der Malerei nach Raphael Sanzio): es kommen die Manieristen zu Schaaren, ein leerer äusserlicher Idealismus soll den fehlenden inneren Gehalt ersetzen, der Styl wird stellenweise unruhig und gewaltsam, oder man will die grossen Vorgänger durch colossale Häufung der Mittel überbieten (die Messen für gehäufte Stimmen, vier bis fünf Chöre u. s. w., als Seitenstück der prunkenden Kirchenbauten und Riesenfresken aus den Zeiten Urban VIII.). Aber schon 1600 erfolgte eine gewaltige Wendung und lenkte die Musik auf eine neue Bahn.

Ueber die Zeit vor Palestrina herrschen die wunderlichsten Vorstellungen. Man höre z. B. was Berlioz in seinem *à travers chants* sagt: „man weiss, bis zu welchem Grade des Cynismus und des Blödsinns (!) die alten Contrapunktisten es getrieben haben, welche zu Themen ihrer sogenannten kirchlichen Compositionen Volkslieder nahmen, deren munterer und selbst obscöner*) Text allgemein bekannt war, und die sie zur Grundlage

---

„Plorans ploravit" würde ihm die Ueberzeugung verschafft haben, hier sei unendlich mehr als ein „lourd contrepoint".

*) Ich kenne ein einziges wirklich obscönes Lied, dessen Motiv zu einer Messe verarbeitet wurde, und diese letztere gehört einem sehr untergeordneten, kaum genannten Tonsetzer an. Es ist die Messe „Es solt ein Megdlin holen wein" von Sampson, die sich gedruckt findet im „Opus decem missarum quatuor vocum in gratiam scholarum atque adeo musicis studiosorum collectum a Georgio Rhavvo, Musico et Typographo Vuitembergensi (so!) Anno Domini MDXLI" beiläufig eine Sammlung,

ihres harmonischen Gewebes während des Gottesdienstes machten. Man kennt die Messe *l'homme armé.*" Berlioz scheint diese Messe für das Alpha und Omega der „alten Tonkunst" zu halten, sie, die nie geschaute, flattert vor seiner Phantasie herum, wie irgend ein abenteuerlicher, fabelhaft hässlicher Pterodaktylus der Vorwelt. Berlioz scheint zu glauben (und viele glauben es mit ihm), dass diese Volksliedermessen etwa so aussahen, wie man ein Kyrie kurz und gut nach der Melodie „blühe liebes Veilchen" sänge! Wie würden die Herren über den kirchlichen Geist, die Weihe, die Grossartigkeit dieser vermeintlich „frivolen" Messen und Kirchenstücke staunen. Josquin's herrliches, ja wohl herrliches, aus den tiefsten Tiefen des Herzens, in reinster Andacht gesungenes *„Stabat mater"* hat in einem Codex zu Florenz vom Jahre 1480 und in der köstlichen, von Peutinger und Senfl herausgegebenen Motettensammlung (*Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant*) die Beischrift *„Comme femme"*. Der Tenor ist ein weltliches Lied dieses Textes; es findet sich weltlich behandelt von Alex. Agricola und von einem Ungenannten in den *Canti cento cinquanta,* und dieses Lied hat sich ausgiebig genug bewiesen, dass darüber auch noch Pierre de la Rue ein Stabat (handschriftlich in Brüssel), Ludwig Senfl seine rosenduftige Marienmotette *„Ave rosa sine spinis"* und Heinrich Isaak eine ganze Messe componiren konnte. Wollt ihr Herren über eine Sache oder Kunstrichtung absprechen, so ist es ein billiges Verlangen, dass ihr sie früher kennt. Ich versichere: vor Hobrecht's *„Salve crux"*, vor Josquin's *„Miserere"*,

---

die sich weder bei Fétis noch bei Becker erwähnt findet. Sie enthält ausser Sampson's Messe, der dritten der Sammlung, noch folgende: Adieu mes amours von Adam Rener, Nisi Dominus von Ludw. Senfl, une Musque de Biscay (so) von Heinrich Isaak, Octavi Toni von Adam Rener Leodiensis (d. i. von Lüttich), Baisez moy von Petrus Roselli, Missa Carminum von Heinrich Isaak, Missa brevis Vuinken ghy syt grone von Johann Stahel (Stahl, Stoel), Missa Dominicalis von Adam Rener, missa de Feria von Pipelare. Sampson hat jenes „Wein holende Mädchen" auch als weltliches Lied gesetzt, man findet es in Forster's Sammlung, 2. Theil No I (mir liegt die Ausgabe von 1565 vor). Ob der Schluss des „baisez moy" (weltlich von Josquin in Tylman Susato's Sammlung „Chansons" 7. Buch fol. XII) nicht auf eine bedenkliche Schelmerei hinausläuft, wage ich weder zu bejahen noch zu verneinen. Der Sinn des Textes ist mir, gestehe ich, nicht deutlich. Wirklich höchst obscöne, aber weltliche Lieder enthält die grosse bei Pierre Attaignant 1530 u. s. w. erschienene Sammlung „Chansons novvelles a quatre parties," elegant und geistreich erzählte Anekdoten mit sehr witzigen, aber auch überaus frivolen Pointen. Es thut mir leid, dass selbst Männer, wie Manchicourt, Certon, Jannequin u. s. w., ihre Kunst an diese Frivolitäten verschwendet haben.

vor Pierre's de la Rue *„Salutaris hostia"* *) und anderen Werken jener „Kindheit der Kunst" brechen eure phantastischen, dramatischen u. s. w. Riesensymphonien, eure Riesenopern und Riesencantaten wie Kartenhäuser zusammen. Lernt die alten Meister erst begreifen, dann werdet ihr sie verehren!

Und so ist es denn auch wahrhaft belustigend z. B. gelegentlich Aussprüche zu lesen, wie: dass Josquin in seinen Werken „eine gewisse Genialität der Erfindung bekunde", eine gewisse Genialität; *hac galea contentus abito!* Und weiter in derselben Abhandlung: „so sehr aber auch einzelne dieser Männer mit Eifer und Geschick die Musik fortbildeten, mehr als historischen Werth**) können nur sehr wenige ihrer Compositionen beanspruchen". Man kennt jene altägyptische Darstellung, wie der Pharao ein Dutzend Gefangener mit einem grossen Generalhieb abschlachtet; aber das ist eine wahre Kinderei gegen die Heldenthat alle jene alten Meister mit einem Worte abzufertigen und ihre Werke in die „historische" Rumpelkammer zu werfen. Wer den Cölner Dom oder den Genter Altar nur noch „historisch" interessant fände, weil ersterer nicht aussieht wie ein Glaspalast zu Industrieausstellungen und letzterer nicht wie ein Salonbild von Winterhalter, würde sich unsterblich blamiren! Jene Tonsätze können aber wirklich an gothische Dome erinnern. Wie in diesen die ganze strenge Speculation der mittelalterlichen Scholastik mit aller Seelentiefe, allem Herzensaufschwunge der mittelalterlichen Mystik ein wunderbares Bündniss schliesst, wie dem ganzen Bau irgend eine mathematisch durch den Verstand berechenbare Formel zu Grunde liegt, die in allen seinen Theilen, im Grossen wie im Kleinen, ihren Ausdruck findet, selbst die reiche Fülle des anscheinend so völlig phantastischen Zierwerks hervorruft, das Alles zusammen aber den Geist emporführt zu Ahnungen des Höchsten: so tönt etwas ganz Wunderbares, etwas Ueberirdisches aus diesen aus irgend einer kleinen Formel (Thema) aufgebauten Tonsätzen, und jener wundersam erweiterte Schluss, den ich den „Josquin'schen Sehnsuchtsblick" nenne, mahnt mich immer an die Kreuzblume, die sich an der höchsten Spitze des Baues dem Himmel entgegen auf-

*) In der Missa de S. Anna, für den Moment der Wandlung.

**) Wenn ich recht verstehe, so ist „nur noch historisch werthvoll" alles dasjenige, was man nicht mehr wagen darf einem verehrlichen Publicum auf's Concertprogramm zu setzen.

blättert, in welche der Bau gleichsam sehnsuchtsvoll ausklingt. Der phantastische Zug aber ist es denn auch, der in den sogenannten „Künsten" der Niederländer sein Gegenbild findet. Diese Canons „*cancriza*" (singe alle Noten von rückwärts, nach vorn), „*Clama ne cesses*" (lass alle Pausen weg). „Wie geistlos, wie kindisch"! ruft man. Die eigentliche Bedeutung ahnt man gar nicht: dass ein Canto fermo, nachdem er in einer gewissen Gestalt aufgetreten, durch solche Motti für den folgenden Satz eine ganz neue Gestalt, eine neue Bedeutung gewinnt, den Weg zu neuen Combinationen bahnt. Glänzende Beispiele enthält Josquin's Messe *l'homme armé super voces musicales*, Hobrecht's Messe „*Fortuna*" und *Missa Graecorum*. Zuweilen enthält das Motto irgend eine wahrhaft sinnige Beziehung, wie das „*Erunt duo in carne una*" in der Hochzeitsmotette „*qui invenit mulierem bonam*" von Jak. Buus, wie das „*qui se exaltat humiliabitur*" und „*qui se humiliat exaltabitur*" in Christian Hollander's „*Saulus cum iter faceret*" *) oder das „*Crescite et multiplicamini*" in Josquin's Composition des achten Psalms**). Das fein berechnete Zusammensingen unter verschiedenen Zeichen, die oft wundersam combinirt ineinandergreifende Notenfügung mahnen an die kunstvollen Constructionsprobleme unserer alten Dombaumeister. Mag manches Spielerei sein, nur grosse geistige Kräfte können so spielen***). Manches in diesen Satzkünsten ist aber auch nur wieder Symptom, dass die Kunst jener Zeiten auf die Entwickelungsstufe gelangt war, wo sie sich, gleichsam um das Mass der erlangten Kraft zu prüfen, eigenthümlich schwierige Aufgaben stellte, welche in dieses oder jenes Werk hineingezogen wurden, obwohl sie nicht nothwendig damit in Verbindung gesetzt zu werden brauchten. Es ist diese Zwischenstufe auch wohl in der Geschichte der anderen Künste anzutreffen. Wer

---

*) Man sehe diese Motetten bei Commer 4. Bd. S. 34 und 8. Bd. S. 76.

**) A. a. O. 7. Bd. S. 34. Der alte Abdruck in Psalmor. selectorum etc. Noribergae ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuber. 1553. Tom. I. No. 7.

***) *Ich verkenne nicht, dass diese Künste zuweilen in Künstelei ausarteten, so wie ich selbstverständlich mir nicht im Traume einfallen lasse zu behaupten, jede alte Musik sei deswegen auch schon gut. Es hat zu allen Zeiten Mittelgut und auch Verfehltes genug gegeben. Gerade die grössesten Geister, Josquin, Hobrecht, haben zuweilen verzwickte oder trockene Sätze geschrieben.* Es ist wieder eine Art Analogie, wenn Hübsch (neben Bötticher der geistvollste Gegner der Gothik) tadelt, „dass die Steinmetzen *den Kunststücken im Behauen des Steines zu grossen Spielraum gelassen.*"

Mantegna's Wandmalereien bei den Eremitanern in Padua kennt (an denen bekanntlich Goethe so viel Freude fand), wird sich erinnern, wie der Meister bei jeder der dargestellten Scenen ausser der deutlichen Schilderung der Begebenheit sich irgend ein Problem eines besonderen perspektivischen Augenpunktes u. dgl. stellt. So soll Mantegna's todter Christus (in der Brera zu Mailand) der Hauptbestimmung des Werkes nach rührend an den Erlösungstod erinnern, zugleich ist es aber ein bis dahin unerhörtes Kunststück von Verkürzung. Die geistigen Grundzüge einer Zeitepoche sprechen sich eben in allen ihren Produktionen aus. Burkhardt redet in seinem Cicerone (S. 169) von dem „phantastischen Zuge, der durch das 15. Jahrhundert geht". Diesem Zuge begegnen wir ja eben auch in der gleichzeitigen Musik, selbst bis in die kleinen Kunstwerke der Lieder der *Canti cento cinquanta* u. s. w. hinein; der Styl der Kunstepoche spricht sich in ihnen aus, wie der Styl der Gothik, der Renaissance bis in den Leuchter, das Salzfass und den Becher nachwirkte. Nur ist es grundfalsch, wie man zuweilen hört, zu glauben, dass die Künstler den Unterschied der specifischen Aufgabe nicht gekannt*), dass ihre Lieder wie geistliche Musik klingen. Berlioz meinte: Palestrina habe seine Tafellieder (??) genau so componirt, wie seine Messen, und entschuldigt es halb spöttisch, halb mitleidig mit der „Kindheit der Kunst". Aber man sehe doch Josquin's geistvolle, ernste und heitere weltliche Lieder mit ihrer feinen Berücksichtigung des Textes; man sehe die Lieder des liebenswürdigen Loyset Compère, in denen der fugirte Styl geradezu graziös scherzt und die Stimmen einem leichten Blumengeflecht gleichen (wie mitunter bei Seb. Bach); man halte Isaak's tief empfundene erz- und herzdeutsche Lieder neben seine Motetten, die Lieder des mannhaften Heinrich Finck neben seine Hymnen! Es ist übrigens doch wohl keine blosse Grille der Aesthetiker, wenn sie, wie Kiesewetter (S. 54) mit leisem Tadel bemerkt, „die Künste als eine schöne Kunst umfassen wollen". Man darf unbedenklich noch weiter gehen und für sie sogar noch den ganzen Zeitgeist überhaupt postuliren. Palestrina gehört noch in das Zeitalter Leo des Zehnten, ob-

*) Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie z. B. Josquin de Près das von ihm geistlich und weltlich verwerthete Lied *Una musque de Biscaya* anders behandelt, wo er es zu einer Messe nimmt, und anders als weltliches Gesangsstück.

wohl er*) noch Knabe war, als dieser kunstliebende Papst starb. Aber ich wüsste die anscheinende Verspätung nur durch ein Naturbild zu erklären: wer je am Meeresstrande gestanden, wird sich erinnern, wie dem Schaumkreise, den das Meer an das Ufer schleudert, in Sekundenfrist ein zweiter folgt. Die Physik lehrt uns, beide seien das Produkt einer und derselben Strömung, aber die ungleiche Dimension der Wellen verursache das ungleiche Eintreffen. Die Musik ist nun jener zweite Schaumkreis, den dieselbe geistige Strömung treibt, aber der um Sekundenfrist (was sind in der Geschichte fünfzig Jahre?) später eintrifft. Deswegen ist die Musik doch keine Nachzüglerin, keine Verspätete, die fremd in veränderte Zeiten hineingeräth. Kiesewetter meint, die Musik habe „ihre grösste Vollkommenheit erst spät in einer Periode erreicht, die man eben nicht als das goldene Zeitalter der Poesie, der Malerei, der Baukunst u. s. w. zu bezeichnen pflegt." Nimmt Kiesewetter als Repräsentanten jener „grössten Vollkommenheit" etwa Palestrina an, so liegt die Antwort schon im vorhin Bemerkten; übrigens hat der alte Michel Angelo Buonarotti Palestrina's bewunderte Improperien, dessen Messe *ut re mi fa*, seine früheren Motetten u. s. w. noch gehört, und er hätte nur um ein Jahr länger zu leben gebraucht (er starb am 18. Februar 1564), um am 28. April 1565 jener berühmten ersten Aufführung der Marcellusmesse, die in der Sixtina Angesichts seiner Propheten und Sibyllen und seines Weltgerichtes stattfand, beiwohnen zu können. Wenn aber Kiesewetter unter der „goldenen Zeit der Musik" die Zeit Mozart's und Haydn's versteht (er deutet es nicht näher an), so dürfen wir nicht vergessen, dass sie freilich nicht mit der Zeit der Kunstblüte Italiens zusammenfiel, wohl aber mit der Zeit Schiller's und Goethe's, Lessing's und Winkelmann's. Man preist die Kunstblüte der neapolitaner Schule, welche ihre schönsten Triumphe auf der Opernbühne feierte. Nun denn: steht diese Oper mit ihren etikettenmässig (auch in der Musik) gemassregelten Leidenschaften, mit ihrem eiteln Geltendmachen der Persönlichkeit, mit ihrem unsinnigen Prunk und ihrer tollen Ausstattungs-Verschwendung, diese Oper, welche die Riesengestalten des Alterthums von Verschnittenen agiren und den Heldenmuth eines Achill oder Alexander sich in

---

*) Nach Cicerchia's neuen Entdeckungen ist 1514 das wahre Geburtsjahr Palestrina's. Sein Familienname war Sante. Er ist also sogar auch Raphael's Namensvetter, da dieser eigentlich nicht „Sanzio", sondern Santi hiess!

einer Kastratenkehle austrillern liess, nicht im allerbedenklichsten Zusammenhange mit dem Leben der damaligen Grossen? Mahnen diese endlosen Arien mit dem unbarmherzigen *da Capo al fine* nicht an die breitspurige Weitläufigkeit des damaligen diplomatischen Styles, ist dieses langathmige Coloraturgeschnörkel nicht das Gegenbild der bordirten brodirten Gallakleider, des Lockengeringels der Allongeperücken, bei aller Stattlichkeit lächerlich und bei aller Lächerlichkeit stattlich? Man wende nicht Sebastian Bach ein! Humboldt braucht irgendwo den schönen Ausdruck: das stete kräftige Grün der Nadelwälder sei dem Nordländer ein erfreuendes Zeichen des fortglühenden Naturlebens, wo alles andere ringsum in Schnee und Eis erstorben ist. So ist Bach eine Riesentanne oder Zeder, die fortgrünte im todten Winter des Zeitalters und dem deutschen Volke zeigte, wie so treu, edel, gesund und kräftig sein innerster Kern sei, in jener Zeit, wo die deutschen Throne mit Duodezcopien des französischen Ludwig XIV. besetzt waren, wo französische Art, Sprache und Tracht das deutsche Wesen überwucherte, wo Fraubasereien und Misère aller Arten sich breit machten, Theologengezänk und Pietistengeseufz die einzigen Laute waren, die man zu hören bekam. Nicht die erbärmliche Zeit — die unverwüstliche Tüchtigkeit des deutschen Volkes hat einen Seb. Bach hervorgebracht. Es geschieht nichts gegen die wandellosen Gesetze der Natur: man pflückt im Dezember keine Kirschen von den Bäumen. Das reiche herrliche 15. und 16. Säculum, dieser entzückende Geisterfrühling hat denn auch wie billig seine reiche und herrliche Musik gehabt. Die Presse war in Nürnberg, in Venedig, in Paris u. s. w. in vollster Thätigkeit, Lust und Nachfrage gross, es ist eine ehrfurchtgebietende Literatur; sehe man, wenn nirgend anders, so wenigstens bei C. F. Becker „die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts" nach, man wird staunen! Vieles ist verloren, bei Vielem mag der Verlust endlich auch nicht zu beklagen sein, aber noch sind reiche Schätze zu heben. Einzelne, wie Commer, wie Proske, haben das sehr wohl gewusst; aber noch fehlt der alten Musik ihr Sulpiz Boisserée, ihr Rumohr. Der alte brave Zelter hat uns Sebastian Bach gleichsam neu entdeckt, Thibaut's „Reinheit der Tonkunst" hat seit ihrem Erscheinen 1825 wenigstens für Palestrina und seine Zeit entschieden gewirkt; die älteren Meister harren bis heute der Erlösung. Baini hat hier viel auf dem Gewissen. Um seinen göttlichen Palestrina zum blauen

Meerwunder zu machen, stellt er alle seine Vorgänger als Barbaren hin, während er für Palestrina den ganzen enthusiastischen Windmühlenflügelstyl in Bewegung setzt, durch den jedem Italiener die Biographie zum „*Elogio*" umschlägt (wie z. B. auch Angeloni's Guido von Arezzo, Caffi's Capitel über Zarlino beweist). So fällt denn Baini über Josquin ein Urtheil, das schon Commer mit Recht „mehr als ungerecht, hart und verkehrt" nennt. Stets werden von Josquin nur die kindischen Anekdötchen aus Glarean immer wieder nacherzählt, z. B. die apokryphe Historie von dem *la sol fa re mi*, während niemand erwähnt, dass gerade diese Messe ein Wunder musikalischer Kunst und von wunderbarster Schönheit ist*). Man wählt die Beispiele so übel wie möglich, Forkel verdirbt eine Menge Blätter mit unfruchtbaren Canons, ja mit der „*jocosa cantio regis Franciae*" als „Probe" Josquin'scher Kunst**), gerade als ob man um einen grossen Maler zu charakterisiren eine gelegentlich zum Scherze flüchtig gezeichnete Fratze in Kupfer stechen lassen wollte: Schon in Commer's „*Collectio operum musicorum Batavorum*" (Bd. 6, 7, 8 und 12) kann man Josquin anders kennen lernen, jenen Meister, von dem Kiesewetter mit Recht sagt: „er gehöre unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten" von dem der geistreiche, edle Kunstfreund und Kunstkenner Johannes Otto schon 1537 in der Vorrede des „*Novum et insigne opus musicum*" prophezeit: *Josquinum celeberrimum hujus artis heroem facile agnoscent omnes, habet enim vere divinum et inimitabile quiddam* (das ist der Zug des Genius, den Otto sehr wohl empfindet) *neque hanc laudem grata et candida posteritas ei invidebit.* Wie würde Otto staunen, wüsste er, dass ein Sohn der „*grata et candida posteritas*", dass der weise

---

*) Ich denke, die Anekdote von dem Hofherrn, der stets sagte „lasci far mi, laissez faire moi" ist erst hinterdrein der Messe zu Liebe erdacht worden. Messen nach den Solmisationssylben des Hauptthema benannt waren nichts Ungewöhnliches. So Pierre's de la Rue Messe „Ut fa", Brumel's Messe „Ut re mi fa sol la"; de Orto's Messe „Mi-mi" u. s. w. Ich muss bemerken, dass 1830 ein gewisser Dr. Wilhelm Christian Meyer ein Buch unter dem Titel „Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst" herausgegeben, ein völlig geist- und werthloses Machwerk, unter dessen Beilagen sich ein Satz befindet, den er für das Kyrie aus Josquin's „La sol fa re mi" ausgibt, der aber etwas total anderes ist.

**) Ueberhaupt ist Forkel's Abtheilung über Josquin entschieden schlecht, das Schlechteste in seiner ganzen Musikgeschichte. Wo Forkel es mit dem Genie zu thun hat, macht er seinerseits geistig Bankrott, wie es bei solchen Gottsched-Nicolai'schen Naturen nicht anders sein kann.

Oulibicheff kurz und gut erklärt hat: Josquin sei gar kein Musiker gewesen!

Es überfällt mich eine Art trüber Besorgniss, wenn ich mir all' diese Werke in unser babylonisches, theils frivoles, theils ungesund überspanntes Musiktreiben, in unsere Salons und Concertsäle eingeführt denke. Würde man in ihnen grosse Denkmale einer grossen Zeit erblicken, Zweige und Aeste am grossen Blütenbaume der Kultur, die uns noch innigst berühren, wie wir mit Iktinos, Phidias und Sophokles, Dante und Giotto, Raphael, Tasso und Shakespeare im geistigen Verbande stehen, oder eben nur Curiosa, „historisches" Gerümpel, Objekte souverainen Amüsements (oder Ennuys) im Concertsaale für acht oder zehn Minuten? Muss man doch diese Geistersprache vor allem erst wieder verstehen lernen. Leute, die ihren Geschmack an der leeren, frivolen Eleganz französischer Lithographien, oder an der stahlharten, stahlglatten, stahlkalten Sauberkeit englischer Albumbilder gebildet, und nun mitten darunter auf dem Bildertisch eines Salons Albrecht Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte fänden, würden schwerlich einen Eindruck erhalten wie die Künstlerseele Führich's. Lasst die Werke der alten hohen Meister lieber in den Archiven und Bibliotheken ruhen! Da geräth zuweilen Einer hinein wie der Wanderer in Uhland's Gedicht in die „verlorene Kirche" mitten im wildverwachsenen Walde, staunt der Herrlichkeit, sieht „geöffnet des Himmels Thore und jede Hülle weggezogen."

Gerne möchte ich im dritten Bande den Weg zu jener verlornen Kirche wenigstens einzelnen Wallern bahnen helfen! Aus Erfahrung überzeugt, wie gefährlich es ist, die alten Meister nach einzelnen auf gut Glück aufgegriffenen Proben zu beurtheilen, suche ich mir so reiches Material wie möglich zu schaffen. Freilich gleiche ich Einem, der die Antiken, über die er sprechen will, sich in Pompeji eigenhändig aus der vulkanischen Asche ausgraben muss. Ich muss mir fast alles aus alten Drucken, aus alten Handschriften erst in Partitur, aus der alten Mensuralnotirung in die moderne Note umsetzen. Die Liberalität der k. k. Hofbibliothek und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der k. Bibliothek in München hat mich dabei in einer Weise unterstützt, für die ich hier nur den wärmsten Dank aussprechen kann, ohne die meine Arbeit gar nicht möglich wäre.

Der vierte Band soll die musikalische Renaissance,[1]) die Entstehung der Monodie, der Oper, des modernen Tonsystems, die Glanzzeit der weltlichen Musik darstellen, mit der Zeit von 1600 beginnen und bis auf unsere Tage führen. Auch dafür liegt mir bereits reiches Material vor. Gott gebe mir nur Kraft und gönne mir Zeit, das Begonnene zu vollenden!

Prag, am 1. März 1864.

A. W. Ambros.

1) Renaissance, insoferne man in Opposition gegen die aus dem Gregorianischen Gesange entstandene Musik planmässig auf eine Restaurirung der antiken Tonkunst ausging.

Vorrede zur dritten Auflage.

Als ich auf Ansuchen des Verlegers vor Jahresfrist die Herausgabe der dritten Auflage des zweiten Bandes der Musikgeschichte von A. W. Ambros übernahm, machte ich es mir zum Grundsatz, die Bearbeitung so einzurichten, dass dem Werke sein ursprünglicher Charakter als einer Arbeit des der Wissenschaft viel zu früh entrissenen Autors so sehr als nur irgend möglich gewahrt bliebe. Zwar hat die Ambros'sche Darstellungsweise vielfach Anfeindungen und grausame Verurtheilungen gefunden, man hat sie „confus", „feuilletonartig" genannt; aber bis jetzt ist noch Niemand erschienen, der eine bessere Musikgeschichte, als die Ambros'sche, geschrieben. Im Gegentheil: Ambros ist von deutschen, französischen und englischen Musikschriftstellern auf das unbarmherzigste ausgeplündert worden und oft genug hat man es hiebei gar nicht einmal für der Mühe wert erachtet, ihn als Quelle zu citiren. — Ich bin weit entfernt, zu verkennen, dass in der Anordnung des Stoffes manches, was Ambros getrennt hat, besser vereinigt worden wäre; ich selbst habe unternommen, an einer Stelle in dieser Hinsicht einzugreifen und eine leichte Umstellung vorzunehmen; aber zu tiefer gehenden Aenderungen hielt ich mich nicht für berechtigt.

Wie Ambros sich im Leben gab, so gab er sich auch in seinen Schriften: Wie er auf dem Katheder in Prag docirte, so schrieb er auch seine Bücher, einzig und allein darauf bedacht, die reichen Schätze seines Wissens auf allen Gebieten der Kunst seinen Zuhörern oder Lesern in einer von Begeisterung und Mittheilungsfreudigkeit durchglühten Darstellung zu bieten. Vortrefflich hat in dieser Hinsicht Fritz Mauthner (Gegenwart 1876, No. 29, S. 47) unseren Autor in folgender Weise charakterisirt:

„Seine wahrhaft edle Wärme für den jeweilig vorliegenden Gegenstand — und ihn beschäftigte nur, was ihn erwärmen konnte — machte ihn als Docenten zu einem *sans phrase* unvergesslichen Ausnahmsmenschen der Katheder für die Wenigen, welche ihn als Universitätsprofessor kannten; saubere Collegienhefte freilich, in denen man schwarz auf weiss nach Hause tragen kann, was schon im Buche steht, wissenschaftliche Repertorien, Herbarien des Wissens waren seine Sache nicht, sondern frische, freudige Mittheilung alles Dessen, was ihm an erläuternden Thatsachen und Citaten im Augenblicke einfiel. Aber was fiel diesem Universalkopfe nicht alles ein! Wenn er seinen Vortrag begann, suchte er jedesmal, offenbar mit grosser Selbstüberwindung, den gemessenen Ton eines würdigen Kathederveteranen anzuschlagen; doch schon nach wenigen Worten blickten die kleinen, von hundert Fältchen umspielten klugen Augen von seinem Manuscripte auf, Ambros war wieder er selbst und das Feuerwerk seiner Rede begann aus dem Stegreif zu prasseln. Wenn dann die Glocke den Schluss der Stunde verkündete, wenn Ambros schneller und schneller sein Material los zu werden trachtete, wenn er mit dem Hute in der Hand, wenn er zwischen Thür und Angel noch weiter sprach, weiter sprach, wenn ihm seine Hörer das Geleite auf die Strasse gaben, dann konnte wohl ein vorüberwandelnder, kuhmelkender Amtsgenosse über den Feuereifer des ewig jugendlichen Ambros lächeln — dessen kleiner Hörerkreis hing doch mit unwandelbarer Treue an dem merkwürdigen Lehrer."

Diese Eigenart Ambros', welche sich auch in dem vorliegenden Bande ausprägt, konnte, durfte ich nicht antasten. Meine Hauptarbeit bei der Herausgabe dieses Bandes beschränkte sich daher auf eine möglichst genaue Revision der von Ambros benutzten Quellen. Leider gab es der Ungenauigkeiten und Fehler hier mehr als zu viel: ein Zeichen, dass Ambros in seinem Feuereifer gar oft die positiven, philologischen Unterlagen zu ungenau angesehen und zu flüchtig copirt hatte. Sämmtliche Citate sind von mir revidirt und durchgehends berichtigt worden; unvollkommene wurden vervollständigt, ungenaue nach den Vorlagen verbessert. Insbesondere gilt dies auch von den Musikcitaten, die gar zu oft grobe Entstellungen des Originals

boten. Wo es anging, habe ich die citirten Handschriften, z. B. die Jenenser, Wiener und Berliner Meistersingerhandschriften selbst eingesehen; eine Anzahl Prager Handschriften hatte Herr Prof. G. Adler die Güte für mich zu collationiren. Die Carlsruher Bibliothek sandte mir auf mein Ansuchen ein Facsimile eines Volksliedes aus dem Cod. St. Blasien No. 77. Anderenfalls benutzte ich zur Vergleichung und Controle Werke, die Ambros nicht selbst eingesehen, oder gar nicht gekannt hat. Mit besonderer Sorgfalt war ich ferner darauf bedacht, alles, was an neuer und neuester Literatur auf dem Gebiet der Musikgeschichte (soweit sie der vorliegende Band umfasst) erschienen war, zu verwerthen, ohne dabei gegen meinen oben näher ausgeführten Hauptgrundsatz bei der Bearbeitung zu verstossen. Nur wo positive, bisher unbekannte Thatsachen zweifellos festgestellt wurden, habe ich den Text selbst geändert (vgl. z. B. über Adam de la Hale und Guillaume Dufay, wo Coussemaker's und F. X. Haberl's Forschungen bedingungslose Berücksichtigung forderten). Im übrigen habe ich die meisten meiner Zuthaten in die Anmerkungen verwiesen und mich darauf beschränkt, die Resultate neuerer Forschungen kurz inhaltlich mit den bezüglichen Controversen anzugeben. Mitunter begnügte ich mich auch mit dem blossen Verweis auf die betreffende Publication. Die Aenderungen und Zusätze im Texte sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Bei den Anmerkungen das gleiche Verfahren zu beobachten, ev. meine Zusätze durch eine Chiffre kenntlich zu machen, war schon wegen der grossen Menge der diesbezüglichen Aenderungen, Ergänzungen u. dgl. unmöglich. Nur an wenigen Stellen, wo es mir aus anderen Gründen geboten schien, einen Zusatz als von mir herrührend zu bezeichnen, ist dies durch „*d. Hrsg.*“ geschehen. Für einige oft citirte Werke habe ich der Bequemlichkeit wegen Abkürzungen eingeführt: es bezeichnet also *GS: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum . . . collecti . . . a Martino Gerbert.* Typis San-Blasianis 1784 (3 Bände); *CS: Scriptorum de musica medii aevi novam seriem . . . ed. E. de Coussemaker.* Parisiis 1864—1876 (4 Bände). Die von *F. Chrysander*, *Ph. Spitta* und *G. Adler* herausgegebene *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig 1885 ff. ist durch *VS* angedeutet.

Bei dieser mehr ergänzenden und berichtigenden, als schöpferischen Thätigkeit hatte ich in erster Linie das Bedürfnis der Musikstudirenden im Auge. Ihnen wollte ich eine sichere und möglichst ausreichende Unterlage für eigene weitere Studien auf dem noch so viele dunkele Stellen aufweisenden Gebiete der Musikgeschichte des frühen Mittelalters darbieten. Ich kam damit nicht blos einem rein persönlichen, aus eigenster früherer Berufsthätigkeit entspringenden Wunsche nach, sondern ich glaubte damit vor allem im Sinne des Autors zu handeln, dem der Verkehr mit der studirenden Jugend ja immer ein Herzensbedürfniss war.

Dass es mir möglich wurde, diese anstrengende Arbeit bereits in einem Jahre zu vollenden, verdanke ich zunächst dem Umstande, dass mir die uneingeschränkteste Benutzung der reichen Bücherschätze unserer kgl. Bibliothek zu Berlin zu Gebote stand. Durch mannigfache Winke und Rathschläge unterstützten mich ferner die Herren Prof. Dr. Kade in Schwerin, Prof. Adler in Prag, Dr. Prieger in Bonn, Dr. Kopfermann und Wilh. Tappert in Berlin. Dem letztgenannten Musikgelehrten bin ich ausserdem für die Uebertragung der Lautentabulaturen zu ganz besonderem Danke verpflichtet. Die dem Werke beigegebenen Abbildungen verdanke ich der Güte des städtischen Bauinspectors, Herrn Frobenius in Berlin-Charlottenburg, der sie nach vorgelegten Mustern in künstlerischer Weise ausführte. Auch ihm meinen wärmsten Dank!

So möge denn diese neue Auflage dem Ambros'schen Werke neue Freunde und Verehrer erwerben! Möge sie aber auch dazu beitragen, das Bild eines der verdienstvollsten und genialsten deutschen Musikforscher im Gedächtnis der deutschen Nation zu bewahren!

Berlin-Charlottenburg, am St. Johannistage 1890.

Heinrich Reimann.

Inhaltsverzeichniss des zweiten Bandes.

Erstes Buch.

Die Anfänge der europäisch abendländischen Musik.

Zweites Buch.

Die Entwickelung des geregelten mehrstimmigen Gesanges.

Berichtigungen.

S. 18, Z. 13 v. u. anstatt: Dom. Kienle lies: Ambr. Kienle.
„ 26, Z. 5 v. u. anstatt: Teophylaktos lies: Theophylaktos.
„ 53, Z. 8 v. u. anstatt: patriarchii lies: patriarchi.
„ 53, Z. 2 v. u. anstatt: im lies: in.
„ 63, Z. 17 v. u. anstatt: Mus. pract. lies: Pract. mus.
„ 86, Z. 3 und 4 v. u. lies: Casino, Neumentabelle.
„ 137, Z. 5 v. u. anstatt: acclepiadeischem lies: asclepiadeischem.
„ 153, zweites Notensystem, anstatt: [Notenbeispiel] lies: [Notenbeispiel]
„ 222, Z. 14 und 22 v. o. anstatt: da lies: di.
„ 229, Z. 9 v. u. anstatt: 1985 lies: 1685.
„ 233, Z. 2 v. u. anstatt: 1832 lies: 1532.
„ 239, Z. 18 v. o. anstatt: Muse lies: Musse.
„ 239, Z. 9 v. u. anstatt: Schultze lies: Schultz.
„ 260, Z. 26 v. u. anstatt: Voc. 1419 lies: II², Sp. 189.
„ 294, Z. 6 v. u. anstatt: emin lies: enim.
„ 301, Z. 3 v. u. anstatt: Nationalit. lies: Nationallit.
„ 334, Z. 13 v. o. anstatt: extonsis lies: extensis.
„ 334, Z. 18 v. o. anstatt: praedixet lies: praedixit.
„ 344, Z. 4 v. o. anstatt: 7 lies: 8.
„ 345 anstatt: [Notenbeispiel] lies: [Notenbeispiel]
„ 349 Z. 17 v. u. anstatt: du lies: au.
„ 353, zweites System v. o. lies: [Notenbeispiel: 5 6 8]
„ 422, Z. 13 v. u. anstatt: ⊙ und ⋲ lies: ○ und C.
„ 436, Z. 3 v. u. anstatt: landibus lies: laudibus.

ERSTES BUCH.

Die Anfänge
der
europäisch-abendländischen Musik.

Erster Abschnitt.

Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst.

Die Zeit der antiken Welt hatte sich erfüllt, das Morgenroth der christlichen leuchtete auf. Aus dem kleinen Palästina erscholl die „frohe Botschaft" des ewigen Heiles. Die verzweifelte Welt richtete sich auf und horchte der tröstenden Stimme. Vergebens liessen die Machthaber das Blut der Märtyrer stromweise fliessen; umsonst suchten Neuplatoniker und Theurgen durch mystische Lehren und Wunderthaten dem Heidenthum das Leben zu fristen. Das heilige Herdfeuer der Vesta erlosch, die Tempel wurden geschlossen. Dafür erhoben sich Basiliken, in denen das reine, unblutige Opfer des neuen Bundes dargebracht wurde.

In den allerersten Zeiten hatten Privatwohnungen, zur Zeit der Verfolgungen dunkle unterirdische Räume, die Katakomben oder sonst verborgene Oerter, welche eine sichere Zuflucht boten, die neue Gemeinde aufgenommen. In diesen Räumen tönten zuerst die Gesänge, womit die erlöste Menschheit dem einen wahren Gotte ihren Dank darbrachte. In das Opfer dieser Gemeinde, für welche es nicht Knecht nicht Freie, nicht Griechen nicht Barbaren gab, sondern nur Brüder, Kinder eines Vaters im Himmel, schrie nicht die grelle Pfeife des Tibicen hinein. Diese in Glauben und Liebe einigen Menschen vereinten auch ihre Stimmen im Zusammenklang frommer Gesänge. Ueber den Gräbern der hingeopferten Blutzeugen tönten ihre ersten aus dem Herzen dringenden Hymnen. Das religiös gehobene Gemüth liebt es, seine Empfindungen im Gesange austönen zu lassen, für das in Worten nicht Auszusprechende die Klänge der Musik in's Mittel zu rufen. Ueberdies nahm der neue Bund, wie in Lehre und Gebrauch so vieles Andere, auch den Psalmengesang beim Gottesdienste aus dem alten herüber, zumal die allererste Christengemeinde sich in Jerusalem bildete; die Psalmen David's enthielten ohnehin so vieles phrophetisch auf den Erlöser Deutende, so viel Erhabenes zum Preise Gottes. Der königliche Ahn des Stammes, aus dem das Heil der Welt her-

vorging, hat sie gedichtet, und nach dem letzten Abendmahle, nach der Einsetzung der heilig-mystischen Gedächtnissfeier, ehe der Heiland seinem Leiden entgegen auf den Oelberg ging, stimmten die Apostel einen Lobgesang an, nach der gewöhnlichen Meinung den 111. Psalm, welcher bei den Israeliten noch jetzt das grosse Hallelujah heisst und bei der Passahfeier gesungen zu werden pflegte. So hatten auch Engelhymnen die Geburt des Christkindes gefeiert: „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen, die eines guten Willens sind“. Dies Alles macht es erklärlich, dass die Apostel den Gesang der Psalmen und Loblieder so oft und so dringend empfahlen.[1] [Ein besonderes Verdienst um den altchristlichen Psalmengesang erwarb sich der heil. Hieronymus, der, wie Polydorus Vergilius berichtet, auf Ansuchen des Papstes Damasus (367—385) den Psalter entsprechend der Zahl der Wochentage in sieben Abschnitte theilte: „ut quilibet dies certum numerum psalmorum haberet, qui caneretur.“[2] Auch die Hinzufügung des Gloria Patri et Filio u. s. w. am Ende eines jeden Psalmes wird von einigen Gewährsmännern demselben Papste zugeschrieben.[3]] Die geschriebenen Psalmen bildeten gleichsam den Kern gottesdienstlichen Gesanges — nach den dem Clemens Romanus, einem Gefährten des heil. Paulus zugeschriebenen apostolischen Constitutionen wurde bei der Abendmahlfeier der 23. Psalm angestimmt. Ausser den eigentlichen Psalmen wurden auch die in der heil. Schrift vorkommenden Psalmlieder (cantica) gesungen: der Triumphgesang Mose's (Exod. XV), der Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen (Daniel III), der Gesang des Zacharias (Luc. I. 68), Maria's „Magnificat“ (Luc. I. 46) und die Lobpreisung des greisen Simeon (Luc. II. 29).

Daneben geschah es nun wohl auch, dass Dieser oder Jener in der Gemeinde aufstand und das Lob Gottes sang, wie es ihm eben die Begeisterung des Augenblicks eingab. Das ist was der heil. Paulus Geistesgesänge, Gesänge begeisterten Anhauches (ᾠδὰς πνευματικάς) nennt, im Gegensatze zu den mündlich oder schriftlich aufbewahrten Psalmen (ψαλμοί) und Hymnen (ὕμνοι). Wenn das Wasser zum Händewaschen herumgereicht und Licht gebracht worden (schreibt Tertullian), so wird ein Jeder aufgefordert, mitten unter den Andern Gott mit Gesang zu preisen, entweder nach Worten der heiligen Schrift oder aus eigener Erfindung, wie er es

1) Ephes. V. 19; Col. III. 17; Jacob. V. 13. Als Paulus und Silas zu Philippi eingekerkert waren, beteten sie im Gefängnisse um Mitternacht und sangen Gott Loblieder, bis dass ein Erdbeben die Grundfesten des Kerkers erschütterte und die Thüren sprengte (Act. XVI. 25).

2) De rerum inventoribus, Amstelodami 1671. p. 369.

3) Vgl. Polyd. Verg. a. a. O. und H. Pantaleon, Chronographia christ. eccles. Basil. 1561. p. 32.

vermag.[1]) Machte eine solche Improvisation Eindruck auf die Hörer, so wurden ohne Zweifel ihre Gedanken und Wendungen bei nächster Gelegenheit wiederholt; und so mögen die allerersten specifisch christlichen Gesänge als echte Volksdichtungen wie von selbst entstanden sein. Wer Dichtertalent hatte, dichtete auch wohl Etwas, das er dem Gottesdienste weihte und das gern angenommen wurde, denn die neuen Ideen wollten ausgesprochen, der neue Wein wollte in neue Schläuche gegossen sein. Man musste dem ewigen Vater dafür danken, dass er seinen Sohn zur Erlösung der Welt, dass er in Sturmesbrausen und Feuerzungen seinen Geist gesendet; dem Erlöser musste man für sein Leben, für seinen Tod danken und ihn preisen, dass er als Sieger über Tod und Hölle die Bande des Grabes gesprengt.[2]) Der jüngere Plinius meldet in jenem bekannten Briefe, den er als bithynischer Statthalter an Trajan über die Christen schrieb: „dass sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleich wie einem Gotte, einen Wechselgesang singen".[3]) Zuverlässig war dieser Gesang der ersten Christen höchst einfach, ernst und kunstlos. Auf vollkommene Ausführung, auf Hervorbringung von etwas künstlerisch Schönem kam es ihnen zunächst auch gar nicht an. Deshalb war es auch nicht nöthig, den kunstlosen Gesang durch Instrumente zu lenken und zu begleiten; der natürliche Tonsinn genügte, die Singenden innerhalb der wenigen Töne zu erhalten, auf welche sich der Gesang unter solchen Umständen beschränken musste. Eben so wenig bedurfte es niedergeschriebener Musikstücke. Die einfachen Melodien waren leicht zu merken und nachzusingen; der Gesang stand sogar nach dem Zeugnisse des heil. Augustin und des heil. Isidorus dem bloss sprechenden Recitiren näher als dem eigentlichen, mit gehobener Stimme ausgeführten Singen, er war mehr ein eintöniges halblautes Psalmodiren.[4]) Was die Instrumente betraf, so war die Lyra das Instrument weltlichen Gesanges,

1) Post aquam manualem et lumina ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest provocatur in medio Deum canere (Tertull. Apolog. 39).

2) Psalmi quoque et cantica fratrum, *inde a primordio a fidelibus conscripta*, Christum verbum Dei concelebrant. Diese Worte gehören einem Cajus an, der gegen die Irrlehre des Artemon schrieb (Gerbert De cantu I. p. 70).

3) Quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem (Plin. Ep. X. 93).

4) Tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi ut pronuncianti vicinior esset quam canenti (S. Augustin. Confess. X. c. 33. Isid. De offic. 1, 5.). Ganz ähnlich berichtet nach Polyd. Verg. a. a. O. p. 370 Augustinus von dem Hymnengesange in der Diöcese des heil. Athanasius Alexandrinus: ... ex religionis usu foret, ita constituere, ut canentes hymnos modulate distincteque more ferme legentium pronuntiarent, eo quidem sono, quo nunc apud nos in Canone sacro, praefationes et dominica precatio canitur. Quod divum Athanasium Alexandrinum episc. in

die Tibia das Instrument der Opfer der Heiden, alle beide aber Tonwerkzeuge, mit welchen in den Theatern die sehr zucht- und sittenlos gewordenen Schauspiele, die üppigen Tänze und Pantomimen begleitet wurden. Wie hätten die Christen dergleichen Klänge bei ihrem reinen Opfer dulden sollen? „Wir gebrauchen", sagt Clemens von Alexandrien, „ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten".[1]) Es ist also ein blosses Symbol, wenn auf den ältesten christlichen Malereien die Lyra als Sinnbild des Gottesdienstes erscheint. Ferner aber mussten die Christen schon aus Rücksichten der Klugheit jede laut und weit schallende Musik vermeiden, welche geeignet gewesen wäre die Aufmerksamkeit ihrer Verfolger zu erregen. Gewiss sangen sie mit gedämpfter Stimme in sehr mässig bewegten Tönen ihre Hymnen, auch wenn sie Freude und Dank aussprachen. Wenn die Instrumente verbannt blieben, so waren dagegen, damit im Gesange Ton und Ordnung gehalten wurde, Vorsänger unentbehrlich, wozu einzelne Geübtere und mit besserem Gehöre und klangvoller Stimme Begabte zweckmässig zu bestellen waren. Unter den minderen Kirchenämtern, die sich aus den ältesten Zeiten herschreiben, finden sich wirklich neben den Pförtnern, Exorcisten, Lesern auch Sänger *(cantores)*. Unter den sogenannten „apostolischen Constitutionen" findet sich die Anordnung, dass die Vorsänger die Psalmen anstimmen sollen, die Gemeinde ihnen aber nachzusingen hat. Bei vorgeschrittener Uebung konnten auch wirkliche Wechselgesänge in Ausruf des Vorsängers und Antwort (nicht in blossem Nachsingen) der Gemeinde im Chor, oder Wechselgesang ganzer Abtheilungen (eines ersten und zweiten Chores) in Anwendung kommen. Die erste Einführung solcher Wechselgesänge wird von der Ueberlieferung dem heil. Ignatius, Bischof von Antiochien, der unter Trajan zu Rom den Märtyrertod erlitt, zugeschrieben. Die Legende fügt hinzu: er habe im Zustande der Entzückung die Engel in Wechselchören singen gehört und das Gehörte im Gesange seiner Gemeinde nachahmen lassen.[2]) [Eine andre vielverbreitete Version schreibt die Einführung der Wechselgesänge ebenfalls Papst Damasus zu,[3]) womit sich die Nachricht in Augustinus' Confessionen IX vereinigen lässt: „Ambrosium Mediolanensem antistitem hunc canendi hymnos et psalmos morem primum apud occidentales instituisse populos".

dioecesi sua fecisse Augustinus [in libro suarum Confessionum] attestatur. Auch Glarean (Dodecachordon I. 14) meint: Principio cantilenae adeo simplices fuere apud primores ecclesiae, ut vix diapente ascensu ac descensu implerent.

1) Paedag. II. 4.

2) . . . *διὰ τῶν ἀντιφώνων ὕμνων τὴν ἁγίαν τριάδα ὑμνούντων* (bei Socrates VI. 8).

3) Vgl. H. Pantaleon a. a. O.

Sämmtliche drei Versionen sind gut beglaubigt und widersprechen sich nicht, wenn man annimmt, der Wechselgesang sei zuerst bei den orientalischen Christen und zwar in Antiochien durch den heil. Ignatius aufgekommen; von da wurde er in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts unter Papst Damasus in die Kirche des Abendlandes eingeführt. Der heil. Hieronymus, ganz besonders aber der heil. Ambrosius waren die eifrigsten Förderer dieses Wechselgesanges. Papst Damasus aber, derselbe, welcher das hochherzige, gegen anonyme Denuncianten gerichtete Decret erliess: „nullius accusationem per scripta sine certo accusatore suscipiendam", verdient als einer der ersten und bedeutsamsten Förderer des Kirchengesanges der Vergessenheit entrückt zu werden. Uebrigens ist es keineswegs unmöglich, dass die Sitte in abwechselnden Chören zu singen auf hebräische und dadurch wieder auf alt-aegyptische Einflüsse hinweist.[1])

Auch bei ihren gemeinsamen Mahlzeiten, den Agapen, sangen die Christen statt der bei den Heiden üblichen Skolien religiöse Lieder.[2]) Desgleichen auf Reisen und bei Begräbnissen,[3]) zu bestimmten Stunden des Tages und der Nacht,[4]) bei Verfolgung und jeglichem Ungemach.]

Secten, wie die Manichäer, verwarfen den Gesang völlig. Dagegen war ihr muthiger Bekämpfer, der heil. Augustinus, als er zu Mailand den von dem dortigen Bischofe, dem heil. Ambrosius, geregelten Kirchengesang hörte, wie er uns in seinen „Bekenntnissen" selbst erzählt, bis zu Thränen gerührt. An einer andern Stelle sagt er, dass „mit dem lieblichen Gesange das Wort Gottes in's Herz zieht, die Seele mit emporgeschwungen werde und Wahrheit und Leben der Lehre empfinde".[5]) Der heil. Ambrosius hebt

---

1) Vgl. Jesaias IV. 3; insbesondere: Lowth, Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum 19; Rowbotham, Hist. of music Bd. I. p. 265 ff. Lond. 1885. Bezüglich der Cultusgesänge der „Therapeuten", von denen Philo in seiner Schrift „de vita contemplativa" berichtet, vgl. Faustinus Arevalus, Hymnodia Hispanica, Romae 1786. p. 21 ff. Ferner s. S. 21.

2) Cyprianus, der Bischof von Karthago, sagt: Et quoniam feriata nunc quies ac tempus est otiosum, quidquid inclinante iam sole in vesperam diei superest, ducamus hunc diem laeti, nec sit vel hora convivii gratiae celestis immunis. Sonet psalmus, convivium sobrium. (Libri ad Donatum etc. ed. J. G. Krabinger. Tubing. 1859).

3) Vgl. Victor Vitensis Hist. persecutionis Africanae provinciae I. 16 und II. 33; [Ausgaben von Carl Halm in den Monum. Germ. Auct. antiqu. III. 1. Berl. 1879 und Mich. Petschenig Vindob. 1881].

4) Preces horarias, sive canonicas Hieronymus primus . . . instituisse fertur, quibus divinae in templis laudes canerentur . . . quas patres deinde receperunt imitati carmen David: Septies in die laudem dixi tibi. Polyd. Verg. VI. 2. An derselben Stelle wird auch die Absingung des Symbolums — pressa voce — zu den canonischen Stunden als eine Einrichtung des oben erwähnten Papstes Damasus bezeichnet.

5) Indessen hatte er doch seine Bedenken: Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis, magisque adducor, non

ganz ausdrücklich den tiefen Unterschied zwischen dem christlichen Kirchengesang und der heidnischen Theatermusik hervor. Diese chromatische Theatermusik verweichliche und reize zur sinnlichen Liebe, jene andere singe im Einklange der Stimmen das Lob Gottes.[1])

Die Antwort auf die Frage, woher alle diese Gesänge der Urzeit des Christenthumes stammten, wird je nach dem Standpunkte der Antwortenden in sehr verschiedener Weise gegeben. Die Einen sagen: Die Kirche habe sich vorerst und vornehmlich des jüdischen Tempelgesanges bedient, wie er von David angeordnet und unverändert fortgepflanzt worden;[2]) wogegen Andere im kirchlichen Ritualgesang einen beträchtlich entstellten aber kostbaren Rest der alten griechischen Musik erblicken, welche selbst, „nachdem sie unter den Händen der Barbaren gewesen, ihre ursprüngliche Schönheit nicht ganz verlieren könne“.[3]) Noch Andere erklären die christliche Musik für etwas Eigenes und Neues. „Die Musik der ersten Christen“, sagt Kiesewetter, „meist armer, ungelehrter, in den sublimen Kenntnissen griechischer Musik schon zumal nicht eingeweihter, schlichter Leute, war ein höchst einfacher, kunst- und regelloser Naturgesang, welcher nur allmählich gewisse Accente und Inflexionen bleibend annahm, in dieser Gestalt durch öfteres Anhören sich in den Gemeinden feststellte und von deren einer zur andern sich fortpflanzte. Dass sich noch damals griechische oder auch wohl jüdische Melodien unter den Christengemeinden eingeschlichen hätten (wie einige Schriftsteller angenommen haben), ist durchaus nicht glaublich. Wären auch jene guten Leute fähig gewesen, griechische Melodien zu fassen und mit ihren wenig geübten

---

quidem irretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus ad affectum pietatis assurgat. (Confess. X. 33.) Sehr schön und treffend sagt er ebenda: Omnes affectus spirituales nostri pro suavi diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiariter excitantur. Der grosse Kirchenlehrer spricht hier, wie man sieht, als Aesthetiker. Am schwungvollsten erhebt die Macht des Gesanges Justin der Märtyrer: Excitat enim animam ad fervens desiderium illius, quod in canticis celebratur: sedat exsurgentes ex carne vitiosos appetitus; malas cogitationes repellit, quae nobis injiciuntur ab invisibilibus hostibus: irrigat animam, ut ferax sit bonorum divinorum: fortes ac generosas ad constantiam in rebus adversis efficit athletas pietatis: omnium vitae molestiarum medicina fit piis hominibus (Quaest. 107).

1) Quos non mortiferi cantus cromaticum scenicorum quae mentem emolliant ad amores, sed concentus ecclesiae et consona circa Dei laudes populi vox et pia vota delectent (Hexaëmeron VI).

2) Georg Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1857. S. 193.

3) Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré mais bien précieux de l'ancienne musique grecque, laquelle après avoir passé par les mains des barbares n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. (J. J. Rousseau, Dict. de mus. ad v. plain-chant.)

Organen nachzusingen, so war ihr Abscheu gegen Alles, was an Heidenthum erinnern konnte, nach dem Zeugnisse der ältesten Schriftsteller zu gross, als dass sie Gesänge aus den Tempeln oder Theatern der Heiden zugelassen hätten; ebenso wollten sie von dem Judenthume durchaus sich sondern (*ne videantur judaizare*, wie ein alter christlicher Schriftsteller es ausdrückt), und überhaupt war es ihnen ganz eigentlich darum zu thun, eine von dem Wesen jedes andern Cultus verschiedene, ihnen eigene Art des Gesanges zu stiften, was ihnen auf ihrem Wege vielleicht nur zu gut gelungen sein mochte.“[1])

Im Gesange der ersten Christen ganz unbedingt eine unmittelbare Fortsetzung des hebräisch-davidischen zu erblicken ist eine unbewiesene Voraussetzung. Als der Tempel Salomo's durch Nebukadnezar 587 v. Chr. zerstört und das Volk in die Gefangenschaft geführt worden war, hatte natürlich der geregelte Tempeldienst und mit ihm die Tempelmusik einstweilen ein Ende. In Babylon hingen die Kinder Israel ihre Harfen trauernd an die Weiden, und wenn ihre Dränger geboten: „singet uns doch ein Lied von Zion,“ antworteten sie: „wie sollten wir singen des Herrn Lied im fremden Lande?“ Die David-Salomonischen Tempelmelodien waren durch keine Notenzeichen fixirt. Als nach der Befreiung durch Cyrus der Tempel neu gebaut wurde und die Tempelmusik wieder ertönte, konnte wohl dieselbe äussere Ausstattung der letztern mit Trompeten, Psaltern u. s. w. stattfinden, schwerlich waren es aber die unveränderten alten Melodien. Von der babylonischen Gefangenschaft an nähern sich die Juden in vielen Sitten und Aeusserlichkeiten bei weitem mehr den andern Völkern. Die tyrannischen Reformversuche eines Antiochus Epiphanes scheiterten freilich an dem energischen Widerstande, den sie fanden. Aber der unmerkliche Einfluss griechisch-antiken Geistes wirkte so sehr ein, dass griechische Sprache, Philosophie u. s. w. endlich entschieden Fuss fassten, dass sich z. B. der Epikuräismus bei den Juden zum Sadducäismus gestaltete, dass bei den Essäern pythagoräische Vorstellungen zu finden waren, dass der Hohepriester Alcimus, obwohl aus Aaron's Geschlecht stammend, daran denken konnte, die Vorhöfe der Juden und der Heiden im Tempel durch Niederreissung der Mauer zu einem einzigen zu vereinigen (159 v. Chr.), dass endlich der prachtvolle Neubau des Tempels unter Herodes nicht mehr

1) Kiesewetter, Geschichte der europ.-abendländischen Musik. 2. Aufl. S. 2. Der alte christliche Schriftsteller, welcher versichert, dass die ersten Christen nicht hebraisiren wollten, ist übrigens nicht, wie man nach jenem Citate vermuthen könnte, ein Zeitgenosse des Clemens von Alexandrien, Tertullian, Justin u. s. w., sondern St. Thomas von Aquino, geboren 1226, gestorben 1274. Die Stelle steht in Summa theologiae (1. Ausgabe) [Venet.] 1473 II. 2 quaest. 91 art. 2 in object. 4. Das Citat ist also nicht ganz überzeugend.

in dem alten phönikischen Style, sondern in brillantem korinthischem geschah. Man darf also unbedenklich auch die hebräische Musik als allmählich der Musik der übrigen d. h. der antik-hellenischen Welt ähnlich geworden annehmen. Der heilige Chrysostomus sagt freilich: „David sang in Psalmen, wir singen noch heute mit David.“[1]) Damit ist aber das Psalmensingen überhaupt, nicht aber das Anstimmen Davidischer, alterthümlicher Melodien gemeint; denn Chrysostomus fährt fort: „David brauchte die Cither mit leblosen Saiten, die Kirche aber brauchte eine Cither, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind diese Saiten, sie bringen verschiedene Töne, aber eine einträchtige Liebe hervor.“ [2]) Die alte Davidisch-Salomonische Tempelmusik erschien sogar als ein nur sehr unvollkommenes Vorbild der christlichen; „der Gebrauch der Instrumente,“ sagt der heil. Chrysostomus, „war den Juden damals wegen ihrer Schwäche gestattet, sie sollten dadurch zur Eintracht gestimmt werden“ u. s. w. So viel wird zugegeben werden können, dass die Apostel ihre Gesänge, wie z. B. den Lobgesang beim letzten Abendmahle, sicherlich nach den oft gehörten, ihnen allen geläufigen Psalmenmelodien anstimmten, und dass auch die erste Christengemeinde in Jerusalem zum Psalmengesange auf keinen Fall andere als die gewohnten Singweisen wird haben hören lassen. So gut die Christen das spezifisch jüdische Oster- und Pfingstfest (freilich zu höherer Bedeutung im Sinne der Erfüllung umgedeutet) feierten, so gut konnten sie unbedenklich jüdische Melodien zu Texten beibehalten, die ja dem Wortlaute nach unverändert herübergenommen wurden.[3]) Aber wie wären nun diese Melodien an die rasch aufblühenden ersten christlichen Gemeinden zu Ephesus, Korinth, Rom u. s. w. übergegangen? Durch die Apostel schwerlich, die als Sendboten des ewigen Wortes in alle Welt gingen, und nicht als Musiklehrer oder Singmeister, und die vorläufig ganz andere und höhere Sorgen hatten als eine christliche Kirchenmusik nach hebräischem Vorbilde zu organisiren. So unbefangen die Christen mit den Heiden aus demselben Brunnen tranken, die gleiche Anlage der Wohnungen u. s. w. nach wie vor beibehielten, weil alle diese Dinge mit Religion nichts zu schaffen haben, ebenso unbefangen konnten sie ihre Art und Weise zu

1) *Ἔψαλλέ ποτε ὁ Δαυὶδ ἐν ψαλμοῖς, καὶ ἡμεῖς μετὰ τοῦ Δαυὶδ σήμερον* u. s. w. (zu Psalm 145).

2) Zu Psalm 150.

3) Vgl. hierüber Emile Burnouf, Les chants de l'église latine. Restitution de la mesure et du rythme ... Paris 1887. Auch: Thierfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Diss. Lips. 1868. A. G. Stein, Ueber den christl. Kirchengesang im Apostol. Zeitalter (Caec. Kal. A. G. 1878). Desgl. Monatshefte f. M.-G., 1877. S. 258. Ferner: Carpo, Bibliotheca liturgica. Bonon. 1878. p. 2, 239 ff. Yourij v. Arnold, Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt. Leipzig (1878).

singen nach der allgemeinen Sitte der Zeit und der allgemeinen musikalischen Bildung regeln.[1]) Gegen die Gesänge von Jerusalem stachen bei der allgemein gleichen Physiognomie der Künste in jener Zeit die Gesänge der andern Gemeinden sicherlich so wenig ab, dass sie schwerlich als ein Fremdes, Besonderes, nicht als ein Heidnisches im Gegensatze zum Jüdischen auffielen. Ganz arglos nahm die christliche Kunst das Motiv des widdertragenden Hermes für das Bild des guten Hirten herüber, sie malte den mythischen Orpheus als Symbol Christi an die Decken der Katakombenkirchen, sie modelte die Sarkophage (wie z. B. jenen des Junius Bassus) nach dem Kunstgeschmack heidnischer Sarkophage, sie fand die Gestalt der heidnischen Kauf- und Gerichtshallen, der Basiliken, für die Bedürfnisse des christlichen Gottesdienstes sehr brauchbar und behielt die Anlage und sogar den Namen derselben bei. Prudentius dichtete in der Sprache und Versart Virgil's. Es ist kein Grund abzusehen, warum bei dieser unbedenklichen Benutzung der antiken Kunstformen für christliche Zwecke gerade nur die Musik hätte ausgeschlossen bleiben sollen. Die ersten Christen konnten sich der geistigen Atmosphäre und den Bildungsformen, in welchen sie lebten, nicht entziehen; und so sicher es ist, dass sie keine Melodien verwendet haben, die man in den Tempeln oder Theatern zu hören gewohnt war; so sicher werden doch ihre Gesänge andererseits den Charakter antiker Melodiebildung im Allgemeinen an sich getragen haben. Die Ansicht, als seien die ersten Christen aller Bildung fremd, eine Schaar guter, ehrlicher, aber einfältiger, roher Menschen gewesen, muss entschieden zurückgewiesen werden. Leute, an welche die geistreichen Briefe des Apostels Paulus gerichtet waren, für welche das Johannesevangelium mit seinem philosophischen Tiefsinn bestimmt war, können auf

---

1) Dass die Juden übrigens grade in musikalischer Beziehung in hohem Grade fremde Einflüsse auf sich wirken liessen, bestätigt: Singer, Altjüdische Tempelmusik, während andererseits feststeht, dass die christliche Liturgie in den ältesten Zeiten bereits griechisch war. Was an hebräischen Ausdrücken in den Gesängen der christlichen Kirche sich findet, ist zum Theil aus dem Neuen Testamente erklärlich, wie das Amen am Schluss der Doxologie (vgl. Corinth II. 1, 20), oder beruht auf uralter Ueberlieferung, wie das Alleluja (Augustinus in psalm. 106, Tertull. de orat. c. 27, p. 24), oder ist, wie das Aleph, Beth, Gimel der Lamentationen, als ganz äusserlicher Bestandtheil in die lateinische Liturgie hinübergenommen, wie man ja auch noch in sehr später Zeit hebräische Buchstaben als Zahlzeichen sehr gern benutzte. Erwägt man aber, wie die Sprache der Liturgie und ihr ganzer Ursprung heutzutage noch auf das griechische Christenthum des Orients hindeutet, wie in Rom selbst ursprünglich die Liturgie in griechischer Sprache gehalten wurde (vgl. Probst, die Liturgie der drei ersten christl. Jahrh. Tüb. 1870, S. 12), so wird die Ansicht, der altchristliche Gesang sei hebräischen Ursprungs, sich kaum mehr als haltbar erweisen. Es scheint überhaupt, als hätten die Juden eine eigene nationale oder religiöse Musik gar nicht besessen.

keinen Fall ein solcher kläglicher Haufe einfältigen Pöbels gewesen sein. Allerdings wurde das Evangelium zunächst den Armen im Geiste gepredigt (worunter aber durchaus nicht Geistesarme zu verstehen sind); allerdings begegnen wir auf altchristlichen Grabsteinen orthographischen Fehlern, die wohl zunächst dem verfertigenden Handwerker zur Last fallen; aber wir wissen auch, dass Personen, die auf der Höhe der vollen Bildung ihrer Zeit standen, dem Christenthume sich zuwendeten. Gleich der erstbekehrte Heide Cornelius gehört zu den gebildeten Klassen der Gesellschaft, und Patrizier, Ritter, Gelehrte, edle Frauen, selbst einzelne Mitglieder der kaiserlichen Familie waren eifrige Christen. Es genüge auf die Denker und Schriftsteller der ersten christlichen Jahrhunderte hinzuweisen oder auf den eigenthümlichen Geist und Reiz der ältesten Werke christlicher bildender Kunst, aus denen uns, wie der Anhauch eines kommenden Frühlings, ein belebender, beseligender Athem anwehet. Die antiken Melodien waren ferner sicherlich nicht so unerhört schwierig, dass zur Möglichkeit sie nachzusingen eine ganz ausserordentliche Gelehrsamkeit und ganz besondere musikalische Bildung nöthig gewesen wäre. Die Tonartenlehre, Kanonik, Semeiographie u. s. w., womit die Musikgelehrten der antiken Welt sich und Andere plagten, waren für die praktischen Musiker sicherlich so wenig ein Stein des Anstosses, als es heutzutage etwa die weitläufigen und gelehrten Arbeiten eines Euler, Marpurg u. a. sind. Die antike Musik wurde von zahllosen Musikern von Beruf, von zahllosen Dilettanten betrieben. Unter den neubekehrten Christen gab es ganz ohne Zweifel viele im Sinne ihrer Zeit und also auch musikalisch gebildete Leute. Für das Bedürfniss des Volksgesanges wie der Hausmusik genügte sicher die allgemeine Uebung und Bildung, ohne dass man Euklid und Aristoxenos dazu nöthig hatte. Am wenigsten ist die Idee haltbar, dass die ersten Christen gleich darauf ausgingen, eine neue, gegen die antike Kunst oppositionelle christliche Kunst zu schaffen. [Empfiehlt doch Clemens Alexandrinus[1]) ausdrücklich seinen Glaubensgenossen das Studium der griechischen Litteratur und Gregor von Nazianz[2]) widersetzt sich dem von Julian erlassenen Gesetze, dass die Christen keine griechische Bildung geniessen sollten; selbst Basilius der Grosse hält die Bekanntschaft mit den griechischen Dichtern und Philosophen unentbehrlich für die Jugend.[3])] Wo eine echte Kunst auf echter

1) Strom. p. 192. c. IX. 37. X. 185.

2) Orat. 3. p. 51

3) *παραίνεσις πρὸς τοὺς νέους*, De legendis libris gentilium 245, 249 und 250. Vgl. hierzu insbesondere die betreffenden Ausführungen in: Ferd. Probst, Liturgie der drei ersten christl. Jahrhunderte. Tübingen 1870. Auch: Thalhoffer, Handbuch der christl. Liturgik. Bd. 1. Freiburg 1888. Endlich: Abschn. 2. S. 22 ff.

Grundlage emporgeblüht, kann man unbedingt behaupten, sie sei geworden und nicht gemacht, und nichts weniger als nach einem bewussten überdachten Plane unternommen und durchgeführt. Der neue Geist baute seine Welt aus gegebenem Stoffe. Man darf von der Musik der ersten christlichen Zeiten annehmen: sie sei zuerst Volksgesang gewesen, gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste.

Wie einst der Sieger über Tod und Hölle nach drei Tagen aus dem Dunkel der Grabeshöhle verklärt auferstanden war, so ging nach drei Jahrhunderten die Kirche aus dem Dunkel der Katakomben, die Siegesfahne schwingend, hervor. Constantin der Grosse und seine Mutter Helena waren beflissen, ihren Eifer durch den Bau mächtiger Basiliken zu bethätigen; über der Stelle des heil. Grabes zu Jerusalem erhob sich bald ein grossartiger Bau, ähnliche auch in Bethlehem, in Rom über dem Petrusgrabe und zu Ehren des heil. Kreuzes.[1]) Die Basilika des Bischofs Paulinus zu Tyrus aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts wird von Eusebius als gross und prächtig beschrieben. Auch Ravenna, Byzanz u. s. w. wetteiferten im Bau stattlicher Gotteshäuser. Die bildende Kunst, die schon die düsteren Katakombenräume durch Wandmalereien erfreulicher zu machen verstanden hatte, fand in den grossräumigen Anlagen der Basiliken der weströmischen wie in den hohen Kuppelbauten der oströmischen Städte ein weites Feld sich zn bethätigen; bald zierten kolossale Mosaikbilder den sogenannten Triumphbogen, die Apsiden, ja die ganzen Wandflächen. Schon in der Hälfte des 5. Jahrhunderts vermochte es die neugeborene christliche Kunst in der Paulusbasilika vor dem Ostienser Thor bei Rom ein riesiges Brustbild des Erlösers von hoher Majestät, und in dem Mosaik der Tribune von St. Cosmas und Damian in Rom eine Christusgestalt zu schaffen, welche zu den wunderbarsten Gestalten altchristlicher Kunst gehürt. Die Bauwerke der folgenden Jahrhunderte entwickelten einen blendenden Prunk in Verschwendung einer kostbaren Ausstattung an Mosaiken, Edelsteinen, edeln Metallen. Der Gottesdienst erhielt eine reiche und künstlerische Ausstattung, neben welcher ein einfacher, kunstloser Naturgesang sich allzu ärmlich ausgenommen hätte. Auch hatte der Gottesdienst, obgleich in seinen Grundzügen vom Anfange an bis auf den heutigen Tag derselbe, allgemach bestimmtere und reichere rituelle Formen angenommen. Die wiederkehrende Gedächtnissfeier der Hauptmomente

4) Ausserhalb Rom's gab es allerdings christliche Basiliken von höherem Alter, z. B. zu Castellum Tingitanum im heutigen Algerien die Basilika des Reparatus v. J. 252.

der heiligen Geschichte oder zum Andenken geopferter Glaubenshelden gestaltete allmählich das Kirchenjahr mit seinen Festen und Ceremonien. Hier konnte nun dem einzelnen Gläubigen füglich nicht mehr überlassen bleiben, wie er Gott im Gesange nach dem Drange seines frommen Herzens preisen wolle: die Kirche musste auch für die Gesänge eine bestimmte Norm, einen bestimmten Ritus vorschreiben; es that Noth eigene Sänger zur Verfügung zu haben, welchen jedesmal genau vorgeschrieben war und welche genau wussten, was und wie sie zu den geheiligten Ceremonien zu singen hatten. Schon das Concil von Laodicea im Jahre 367 verordnete: „es solle kein Anderer in der Kirche singen, als die dazu verordneten Sänger von ihrer Tribüne“.[1]) Diese Ausscheidung der Masse der andächtigen Gemeinde, welche darauf gewiesen war, am Gottesdienste als Zusehende, Zuhörende, Empfangende Theil zu nehmen, sprach sich in der Einrichtung des Chores im Kirchengebäude aus, den oft Schranken als einen eigenen Raum abgrenzten, wie es noch jetzt in der alten Basilika von St. Clemens zu Rom zu sehen ist, oder den ein durch Stufen erhöhter Platz besonders hervorhob (St. Maria in Cosmedin zu Rom). Wie der Gemeinde das lehrende Wort aus den beiden an den Chorschranken angebrachten Ambonen vorgetragen wurde, so tönten ihr die heiligen Gesänge aus dem Chorraume entgegen und vereinten sich mit der „Fülle der Gestalten“, womit die bildende Kunst die Wände geschmückt, und mit der einfach erhabenen Poesie der Ritualtexte zu einem Ganzen, in welchem auch die Macht der Künste zur Erweckung jener Andacht im Geiste und in der Wahrheit diente, mit welcher der eine, wahre, geistige Gott angebetet sein wollte. Wie einst das antike Theater in seiner Blütezeit eine Vereinigung aller Künste zu dem bedeutendsten Zwecke bewirkt hatte, so schlossen nun auch in der christlichen Kirche die Künste alle einen Bund und unter ihnen auch die Musik. Die Kirche bedurfte jetzt gebildeter Sänger; geregelter Unterricht und Uebung im Gesange wurden unentbehrlich. [Eine Singschule wurde zur Zeit des Papstes Silvester I. (314—336) in Rom errichtet, wie der aus vortrefflichen Quellen schöpfende, gelehrte Eremitanermönch Onuphrius Panvinius (1529—1568) in seiner Schrift: De interpretatione vocum ecclesiasticarum[2]) erzählt: „Zur Zeit des Papstes S. Silvester und auch

1) Non oportere praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia. Conc. Laodic. Can. XV. Diese Membrana enthielt die Ritualtexte.

2) s. v. Primicerius scholae cantorum. Die Schrift ist in den zahlreichen Ausgaben von Platina's de vitis Pontificum Romanorum, die von Onuphrius erweitert und neu herausgegeben wurde, abgedruckt. Der Hrsg. benutzte die Ausgabe: Colon. 1574, in welcher sich die fragliche Stelle auf S. 86 findet.

später noch gab es zwar mehrere grosse Basiliken in Rom, indessen hatte nicht jede einzelne ihre besonderen Cleriker und Mönche. Auch die tägliche Psalmodie war damals noch nicht in allen Kirchen gebräuchlich, denn den einzelnen Basiliken der Stadt waren die nötigen Einkünfte zur Erhaltung besonderer Sängercollegien nicht angewiesen. So wurde denn eine gemeinsame Singschule für die Stadt gestiftet (Ideoque schola cantorum instituta fuit, quae urbi communis erat) und an den Festtagen der einzelnen Kirchen und bei Processionen und Stationen kamen die Sänger zusammen und sangen die Messgesänge, während der Pontifex oder ein Presbyter celebrirte." Diese Schule wurde auf gemeinsame Kosten unterhalten und ihr Vorsteher — eine in der Stadt allgemein geachtete Persönlichkeit — war der „Primicerius" oder der „Prior der Singschule". Derselbe unterwies auserlesene, treffliche Jünglinge im Gesang, in der Lectüre der heil. Schriften und förderte auf das Beste ihre moralische Ausbildung. Möglicherweise ist dies dieselbe Sängerschule, deren Gründung Anastasius Bibliothecarius in seinem Leben des Papstes Hilarius[1]) also beschreibt: „Hic constituit in urbe ministrales (id est clericos) qui circumirent constitutas stationes." Die letztgenannten Worte erläutert Onuphrius, indem er hinzufügt: „id est: ministrando sacris et psallendo." Was in der ältesten Kirchengeschichte (1.—4. Jahrh.) so häufig vorkommt, dass eine und dieselbe Einrichtung mehreren der Zeit nach weit auseinanderliegenden Päpsten zugeschrieben wird, finden wir auch hier. Hilarius I. regierte ein volles Jahrhundert nach Silvester I., von 461—467; ja Johannes Diaconus nennt sogar Gregor I. (590—604) als den Begründer jener Schule. Die Erklärung, welche bereits Onuphrius für diese widerspruchsvollen Angaben gibt, scheint ebenso einfach als annehmbar: Hilarius und Gregorius reformirten jene Singschule und erhöhten und belebten durch neue Institutionen ihre Wirksamkeit.

Es ist ausdrücklich bezeugt, dass nach dem Beispiele der römischen Kirchen auch anderen Orts Singschulen errichtet wurden. Eine der frühesten scheint die zu Carthago gewesen zu sein. Ihr Vorsteher war um das Jahr 480 der Lector Teucharios, der bei dem Einfalle der arianischen Vandalen in die Provinz Africa zum Arianismus übergetreten war. Rührend ist die Erzählung bei Victor Vitensis[2]) von den zwölf frommen Singknaben aus Carthago, die vor den Verfolgungen der Arianer mit einer grossen Anzahl Cleriker und Laien ihre Heimat verlassen wollten. Teucharios aber liess sie mit Gewalt den Ihrigen entreissen und nach Carthago zurückführen, wo sie die schwersten Misshandlungen zu erdulden

1) Historia de vitis Romanorum Pontificum Mogunt. 1602. p. 40.
2) Historia persecut. Afric. prov. III. 39 (V. 10) ed. Petschenig.

hatten. — Sehr häufig scheinen Waisenknaben in jene Singschulen aufgenommen worden zu sein; es beweist dies nicht bloss das Beispiel Papst Sergius' II., sondern vor allem die Bezeichnung der Singeschulen als „Orphanotrophia“.[1]) Sergius II. erwarb sich dadurch ein grosses Verdienst um die Schola Cantorum, dass er an Stelle des alten, baufälligen Gebäudes ein neues errichten liess[2]).]

In diesen Singschulen stellten sich allem Anscheine nach jene Tonreihen fest, welche man mit dem Namen der authentischen, d. i. echten, ursprünglich von der Kirche sanctionirten zu bezeichnen pflegt und welche nebst den etwa dreihundert Jahre später beigefügten Seitentönen oder plagalischen Tonarten das Fundament aller musikalischen Compositionen bis tief in das 17. Jahrhundert hinein bildeten. Zur Zeit der Entstehung der authentischen Tonarten waren die antiken Traditionen noch in frischem Andenken; sie waren aber für die Bedürfnisse der Kirche allzu verwickelt. Die Sänger waren mehr Diener der Kirche denn eigentliche Musiker, wie der ganze Gesang mehr Gottesdienst als

---

1) Anastasius, Hist. de vit. R. P. Mog. 1602. p. 253, wo allerdings von Verhältnissen des 9. Jahrhunderts die Rede ist. Johannes Diaconus hat uns in seiner Vita S. Gregorii Papae ein anschauliches Bild der römischen Singschule zur Zeit Gregors hinterlassen. Die Stelle lautet (im 75. Bande der Migne'schen Sammlung): [Gregorius] scholam cantorum, quae hactenus in iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit, eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scil. alterum sub gradibus ecclesiae S. Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchi domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus eius, quo recumbens modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur. Onuphrius fährt alsdann fort: De hac schola cantorum huius modi statutum reperi in libro pervetusto Romani Ordinis: Primum in quacunque schola reperti pueri bene psallentes, tollantur, inde nutriantur in schola cantorum, et postea fiant cubicularii. Si autem nobilium pueri fuerint, statim in cubiculo nutriantur, et hanc accipiant potestatem ab archidiacono, ut liceat eis super linteum villosum sedere, quod mos est ponere super sellam equi. Deinde sicut Sacramentorum codex continet, quando, et ubi fuerunt, usque in subdiaconatus officium ordinentur. Diaconi vero, atque presbyteri nunquam nisi in publica ordinatione. Schola porro cantorum in plures choros dividebatur (folgt eine Definition des Wortes „Chorus“ nach Isidor de Offic. div. I. 3). In Schola cantorum post Primicerium quatuor majores reliquis erant: primus, secundus, tertius et quartus scholae vocati, quorum tres primi paraphonistae, quartus vero archiparaphonista dicebatur. Cuius officium erat Pontifici de cantoribus, quum quid opus erat, nuntiare. Ita in libello Romani Ordinis. — Einzelne Stellen s. noch bei Gerbert, De cantu et mus. sacra. San-Blas. 1774. p. 35 u. 290 ff. In neuerer Zeit haben über die Schola Romana geschrieben: E. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom, Wien 1872. Namentlich aber Franz X. Haberl, Die Römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des XVI. Jahrh. VS. III. 1887. S. 189 ff. Erwähnt sei noch der Aufsatz von H. W. Schonnefeld, Gesch. der Knabenstimmen im Dienste der Kirchenmusik, im Caecilien-Calender 1879.

2) Vgl. Anastasius, Hist. de vitis Rom. Pontif. Mog. 1602. p. 253.

Musikproduktion;[1]) es musste sich also die Lehre auf das beschränken, was auch mittleren Talenten leicht zugänglich, sowie die Uebung selbst auf das, was von gewöhnlichen Stimmen leicht auszuführen war. Man nahm also aus der Reihe der antiken Octavengattungen die Scala *d e f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ als das Fundament alles Kirchengesanges herüber.[2]) Da indessen der Wunsch, bei gewissen Gelegenheiten oder einzelnen Texten durch höhere, heller klingende Intonation eine charakteristische Wirkung hervorzubringen, fühlbar werden mochte und auch noch die nächsthöheren drei Octavenreihen dem menschlichen Singorgan nichts Aussergewöhnliches zumutheten, so wurden auch diese angenommen. Bei Festsetzung der Vierzahl scheinen nur praktische Rücksichtnahmen im Spiele gewesen zu sein; ob nicht eine symbolische, jener Zeit bei ähnlichen Anlässen geläufige Beziehung, etwa auf die vier Evangelisten, mit gemeint war, mag unentschieden bleiben; eine ausdrückliche Andeutung darüber findet sich wenigstens nicht. Sonach basirte sich vom 4. Jahrhunderte an der Kirchengesaug auf vier den alten griechischen Octavengattungen analoge Tonreihen:

D E F G A H c d . . . . . 1. authentische Tonart: *authentus protus*
E F G A H c d e . . . 2. „ „ „ *deuterus*
F G A H c d e f . . 3. „ „ „ *tritus*
G A H c d e f g . 4. „ „ „ *tetrardus.*[3])

Die Ueberlieferung schreibt diese Auswahl dem heil. Ambrosius (starb 397) zu, er gilt für den eigentlichen Begründer des Kirchengesanges und nach ihm werden jene vier Tonreihen insgemein als die Ambrosianischen Kirchentöne bezeichnet, obgleich es an einem direkten Zeugnisse für die Richtigkeit dieser Benennung

1) Sehr charakteristisch hebt diese Seite der heil. Hieronymus in seinem Briefe an die Ephesier Cap. 5 aus: Audiant hoc *adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est:* Deo non *voce* sed *corde* cantandum est, nec in tragoedorum morem guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia *theatralis moduli* audiantur et cantica, sed in timore et in opere scientia scripturarum. *Quamvis sit aliquis* (ut solent illi apparare) *κακόφωνος, si bona opera habuerit dulcis apud Deum cantator est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis sed verba placeant.*

2) Eine andere Darstellung giebt Eitner in den Monatsheften für Mus.-Gesch. IV. 169 ff. Wieder anders urtheilt W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes, Leipzig 1881. S. 5 ff. Bedenken gegen B.'s Auffassung sind vom Herausgeber geltend gemacht im Phil. Anz. XIII. S. 240 ff.

3) Die Einführung dieser latinisirten griechischen Bezeichnungen schreibt Bryennius (14. Jahrh.) den „*νεώτεροι μελοποιοί*“ zu, die man, wie J. Tzetzes (Ueber die altgriechische Musik, München 1874. S. 24) überzeugend nachgewiesen hat, als Zeitgenossen des Claudius Ptolemaeus (2. Jahrh. n. Chr.) anzusehen hat

fehlt.[1]) Der Mailändische Kirchengesang stand damals auf weit höherer Stufe als der Kirchengesang zu Rom. So erklärt es sich, dass gleich den Eigenheiten der Mailänder Singweise auch jene der Mailändischen Singschule bei den andern Kirchen Beifall und Nachahmung finden konnten.[2]) St. Augustin, der Freund und glühende Bewunderer des heil. Ambrosius, brachte die Mailändische oder Ambrosianische Singweise in seine afrikanischen Kirchen.

[Die Bezeichnung: „authentisch" scheint auf eine canonische Satzung hinzuweisen, wodurch grade jene vier Kirchentöne als die echten und für den Kirchengesang geeignetsten bezeichnet wurden. Dieser Satzung musste das Gutachten eines praktischen Musikers vorausgegangen sein, der, ein Kenner der gebräuchlichsten Melodien
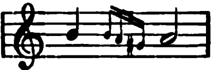
---

1) Auf die Darstellung der Thätigkeit des heil. Ambrosius durch Fétis in der Biogr. univ. B. 1. S. 85 näher einzugehen, erübrigt sich durch den Hinweis auf die von Fétis daselbst citirten Stellen (Aug. Conf. IX. 7 und Epist. V. 33). Nirgends ist ein absolut sicheres Zeugniss dafür erhalten, dass Ambrosius jene vier sog. authentischen Töne als solche fixirt oder gar selbständig erfunden habe. Wenn jedoch Brambach nach Fétis, Histoire de la musique IV. 155 f. annimmt: weil der Tonumfang der vorgregorianischen Kirchengesänge sich nicht in jene vermeintlichen vier ältesten Tonarten einfügen lasse, weil ferner zur Gestaltung des christlichen Tonsystems im Abendlande nicht die geistige Kraft eines Ambrosius erforderlich war, dasselbe sich vielmehr in volksthümlicher Weise entwickelt habe unter Zugrundelegung der phrygischen Transpositionsscala, so könne sich die Thätigkeit des heil. Ambrosius nicht auf die musikalische Technik, sondern nur auf die Formen der Liturgie die äusserliche Gestaltung des Kirchengesanges, die Verwendung des Doppelchors erstreckt haben, so widerstreitet diesem die einfache Thatsache, dass man von ambrosianischem Gesange, als einem speziellen Gegensatze zum gregorianischen spricht, dass ferner jene Anordnungen bezüglich der äusseren Gestaltung des Kirchengesanges, des Doppelchores u. s. w., ausdrücklich dem Papste Damasus (vgl. oben) zugeschrieben werden, dass endlich kritische Urtheile, wie das Guidos von Arezzo, Radulphs von Rivo (Radulphus Tungrensis) über die Eigenart des ambrosianischen Gesanges vorliegen.

2) Man darf nicht ausser Acht lassen, dass der Antiphonengesang in die abendländische Kirche auf anderem Wege als durch Anregung des heil. Ambrosius gelangte. In Constantinopel wurde er im Jahre 398 vom heil. Chrysostomus angeordnet. Von der Verordnung des Papstes Damasus und der diesbezüglichen Thätigkeit des heil. Ambrosius war bereits S. 4 f. die Rede. Hier bleibt nachzutragen, was Aurelianus Reom., ein Mönch aus dem 9. Jahrh., über den Wechselgesang schreibt: Antiphona dicitur vox reciproca, eo quod a choris alternatim cantetur: quia scilicet chorus, qui eam incepit, ab altero choro iterum eam cantandam suscipiat, imitans in hoc Seraphim, de quibus scriptum est: Et clamabant alter ad alterum: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. *Reperta autem sunt primum a Graecis* (d. i. in der orientalischen Kirche), a quibus et nomina sumpserunt. *Apud Latinos autem auctor eorum beatissimus exstitit Ambrosius Mediolanensis antistes a quo hunc morem suscepit omnis occidentalis ecclesia.* Responsoria autem ab *Italis* primum reperta sunt — dicta autem Responsoria, eo quod uno cantante (moris enim fuit apud priscos a singulis responsoria cani) reliqui omnes cantanti responderent. Vgl. auch Hrab. Maur. de institutione cleric. 23.

jener Zeit, die Normen für diejenigen festsetzte, welche allein für den Kirchengesang verwendbar und sanctionsfähig schienen. Praktische Gesichtspunkte: namentlich Rücksicht auf bequeme Stimmlage für den psalmodirenden, der Recitation sich nähernden Gesang, und ethische: ernster und feierlicher Charakter, verbunden mit Wohlklang, mochten die Wahl jener vier Töne zu den Grundpfeilern des Kirchengesanges bestimmt haben. Durch die canonische Sanction wurden sie alsdann die authentischen Tonarten der Kirche.]

Mit den vier authentischen Tönen war die Diatonik, mit Ausschliessung der ohnehin längst verschollenen Enarmonik und der unnatürlichen antiken Chromatik, als allein giltig und anwendbar anerkannt; obwohl nicht unwichtige Andeutungen vorliegen, dass im Ambrosianischen Gesange doch auch von chromatisirenden Halbtonfolgen wenigstens in allerlei Zierwerk Gebrauch gemacht worden sein soll.[1]) Da die Musiker der Folgezeit, welche zumal im frühen Mittelalter meist Mönche und Geistliche waren, in der ausschliesslichen Anwendung der diatonischen, innerhalb der gebilligten Octavenreihen vorkommenden Töne nicht allein ein Kunstgesetz, sondern auch eine kirchliche Satzung erblickten, so blieb

1) Fétis (Biogr. univ. Artikel: St. Ambroise) behauptet, die Eigenheit des ambrosianischen Gesanges habe in der Anwendung von Halbtönen und chromatischen Ornamenten bestanden, wie sie in der griechischen Kirche gebräuchlich waren und noch sind z. B.



Erst St. Gregor habe diese Manieren, als zu künstlich beseitigt und die strenge Diatonik eingeführt. Die Stelle aus Oddo, die er citirt, ist berücksichtigungswerth: Sancti quoque Ambrosii peritissimi in hac arte Symphonia nequaquam ab hac discordat regula (dem diatonischen, nach der Mensur des Monochords geregelten Geschlechte), nisi in quibus eam *nimium delicatarum vocum* pervertit lascivia (bei GS 1. Band. S. 275). Ob unter den „nimium delicatae voces" derartige chromatische Appoggiaturen zu verstehen sind, ist sehr zweifelhaft. Die Schrift des Mailänder Presbyter Camillus Perego: La regola del canto f. ambros. Mailand 1622, auf welche sich Fétis a. a. O. beruft, enthält keine Spur solcher Melismen, und die Anwendung des ♭ und des ♮, der man des öfteren begegnet und die auch durch Franch. Gafor Mus. pract. 1, 7 bezeugt ist, scheint das Urtheil G.'s v. Arezzo zu rechtfertigen, der den ambrosianischen Gesang „weich und süss" nennt. Indessen ist sehr möglich, dass sich all' diese Bezeichnungen viel mehr auf die Hymnendichtungen des heil. Ambrosius und nicht auf den rein musikalischen Charakter der Gesänge beziehen. In einem Gedicht des heil. Ennodius, des Bischofs von Pavia (5. Jahrh.) findet sich folgende Stelle:

Cantem quae solitus cum plebem pasceret ore
Ambrosius vates, carmina pulchra loqui . . .
Qualis in Hyblaeis Ambrosius eminet hymnis
Quos posito cunis significastis apes.

Vgl. auch: l'abbé Baunard, Histoire de S. Ambroise, 2. éd. Paris 1872. p. 322. Insbesondere auch den Abschnitt „de hymnis et cantu" in der

die Anwendung der zufälligen Erhöhungen der Töne ausgeschlossen und wurde erst späterhin unter der Einwirkung der mittlerweile entstandenen mehrstimmigen Singmusik nur dort gestattet, wo sie sich als eine durchaus nicht abzuweisende Forderung des Ohres herausstellte. Diese Gebundenheit bewahrte ohne Zweifel die Musik davor, sich, noch ehe sie auf der einfachen diatonischen Grundlage festen Schrittes wandeln gelernt, in's Ziellose zu verlaufen; andererseits aber wurde sie der Anlass zu harten Kämpfen und schwerer Mühe, unter der sich zu Ende des 16. Jahrhunderts die Musik aus den einengenden Banden zu voller künstlerischer Freiheit losrang.

Im Sinne antiker Theorie angesehen, stellt jeder der vier authentischen Kirchentöne zwei neben einander gestellte getrennte Tetrachorde vor, von denen beim ersten, zweiten und vierten Ton durch das tiefere Tetrachord nach der dreimal veränderten Stelle des Halbtonschrittes zugleich die drei Gattungen von Quarten repräsentirt werden. Beim dritten Ton ergibt sich der Uebelstand, dass im tieferen Tetrachord ein Halbtonschritt gar nicht vorkommt, dasselbe folglich keine reine, sondern die aus drei ganzen Tönen bestehende übermässige Quarte darstellt. In dieser Tonreihe machte sich in der Quarte *f—h* jener von der ganzen mittelalterlichen Theorie so sehr gefürchtete Tritonus geltend, mit dem sie nicht anders fertig zu werden wusste, als dass sie ihn völlig verbot, jenen musikalischen Teufel *(diabolus in musica),* zu dessen Bannung es nöthig wurde, unter gewissen Umständen jenes *h* um einen Halbton zu erniedrigen.[1]) Franchinus Gafor erwähnt, dass die Ambrosianer den lydischen Ton abwechselnd in den mixolydischen verwandeln, indem sie (in der Tonreihe von *f*) statt *h* vielmehr *b* singen.[2]) Allerdings wird erst bei den Schriftstellern des 11. Jahr-

---

Abhandlung des Carolus a Basilica Petri (episcopus Novariensis) in den Opuscoli liturgico-ambrosiani libr. IV. p. 48 ff. von Giov. Dozio, Milano 1853—57. Eine bemerkenswerthe, auf die metrische Gliederung des ambrosianischen Gesanges hindeutende Stelle findet sich bei Alstedius, de Musica c. 10: „Ambrosiana vero musica, cuius notae inaequales mensuram variant, vocatur mensuralis et nova, Ambrosiana vero ab auctore.“ Vgl. ferner: Dom. Kienle, Ueber ambros. Liturgie und ambros. Gesang (Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner Orden Bd. II. 1884).

1) Post ditonum sese tritonus offert, durus, asper et inamabilis, ac, si fieri possit, repellendus semper. Qui quidem in tantum auris veterum vel offendit vel exterruit, ut necessitatem illis imposuerit omni solertia vestigandi, qua ratione, qua lege leniri possit ac temperari, ne tantum auribus obstreperet. Inventum est igitur *b*, quod a soni lenitate *molle* dicimus, qui sese illi opponens ac se opportune canentibus offerens illius asperitatem atque duritiem miro temperamento molliret (Pietro Aron, De harm. inst. I. 20 de tritono).

2) Plerumque etiam *alterna* Lydiae et Mixolydiae modulationis commutatione concentus redditur suavior *quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis*, quum quintum ipsum et septimum

hunderts (Guido von Arezzo u. a.) die ausdrückliche Unterscheidung des runden und des eckigen *b* (*b rotundum* und *b quadrum*, d. i. *b* und ♮, letzteres unser *h*) gemacht; aber factisch wird diese durch die unabweisbaren Rücksichten des Wohlklanges und der Singbarkeit gebotene Unterscheidung schon in sehr früher Zeit gemacht worden sein, besonders da die noch zu Zeiten des heiligen Ambrosius vollgültige antike Theorie der Musik durch die Anwendung des verbundenen und des getrennten Tetrachordes ganz denselben Unterschied beobachtete. Hucbald von St. Amand, der zu den ältesten Musikschriftstellern des Mittelalters gehört, bestimmt zwar in den von ihm erfundenen verschiedenen Tonschriften keineswegs verschiedene Zeichen für die Töne ♮ und *b*; doch erklärt er die Differenz zwischen beiden so deutlich als möglich, freilich aber nur, indem er nach jener antiken Tetrachordenlehre zurückgreift.[1]) Natürlich konnte die Sache nur im dritten auf *f* basirten Kirchenton sich geltend machen, weil sich nur hier die widrige Relation der übermässigen Quarte bemerkbar machte. Marchettus von Padua (zu Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts) gibt die Weisung, man solle im dritten authentischen Tone aufsteigend *h*, absteigend *b* intoniren.[2]) Mit der Doppelgestalt der Quarte des dritten Kirchentones war aber die starre diatonische Consequenz gebrochen und wie in einer ersten, weitesten Andeutung der Weg

---

commutatione *h* durae qualitatis in *b* mollem tanquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent. (Mus. pract. I. 7. Das Buch ist 1496 zu Mailand gedruckt.)

1) Quodsi inseratur synemmenon tetrachordum, cujus locus est inter Mesen et Paramesen, tunc post Mesen locabuntur hae tres hoc ordine: Mese, Trite synemmenon, Paranete synemmenon, Nete synemmenon. In quibus una tantum, hoc est trite synemmenon, diversum a superioribus obtinet sonum. Nam paranete synemmenon eadem, qua trite diezeugmenon, resonabit voce; nominibus enim tantum discrepant: sed propter hoc adscribuntur, quia quotiens melum quodlibet ita componitur, ita ut post mesen semitonium, totius et totius (nämlich „toni") fiant sursum versus, eodemque tenore per tonum, tonum et semitonium usque ad ipsam mesen redeatur (das ist also $a\ b^1\ \bar{c}^1\ \bar{d}\ |\ \bar{d}^1\ \bar{c}^1\ b\ a$), necesse est ut suo nomine tetrachordo nuncupato dicatur decurrere, quod vocatur synemmenon, id est conjunctum, quia cum mese per semitonium jungitur. Quotiens vero post mesen toni intervallo diducto a paramese tetrachordum usque in neten diezeugmenon provehitur (das ist *a* ♮ $\bar{c}\ \bar{d}$), alio ipsum tetrachordum oportet nomine appellari, id est diezeugmenon, quod est disjunctum; quia inter mesen et paramesen tonus distantiam facit. (Hucbaldi Musica bei GS I. 116.) Für Hucbald ist Proslambanomenos soviel als *A*, folglich Mese a, Paramese ♮, Trite synemmenon *b*, Paranete synemmenon und Trite diezeugmenon $\bar{c}$, Nete synemmenon und Paranete diezeugmenon $\bar{d}$.

2) Quintus tonus (der 3. authent.) formatur in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius, in descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente (Lucid. mus. planae III. 14 bei GS III. 110, 111). Tinctoris (lib. de natura et proprietate tonorum cap. 2) sagt: Ut autem excitetur (leg.: evitetur) tritoni durities necessario ex

zu fernerer künftiger Befreiung angebahnt. Durch Anwendung der reinen Quarte im ersten Tetrachord des dritten Kirchentones erhielt derselbe ferner völlig die Beschaffenheit der natürlichen diatonischen Durskala.

Sollten nun die vier Töne entschieden zur Geltung kommen, so mussten in den einzelnen aus ihnen gebildeten Gesängen ihre charakteristischen Eigenschaften bemerkbar werden. Bei dem verseweisen Gesang und den dadurch von selbst entstehenden kurzen musikalischen Phrasen des Gesangs waren vorzüglich drei Punkte zu beachten: Anfang, Mitte und Schluss.[1]) Diese drei Momente werden bei Bestimmung der Tropen, das ist gewisser auf die Kirchentöne gebauter Grund- und Hauptmelodien, in der That ausdrücklich hervorgehoben und festgehalten *(primus, secundus etc. tonus sic incipitur, sic mediatur et sic finitur).* Das Naturgemässe war, den Gesang vom Stammtone (*d* im ersten u. s. w. Kirchentone) oder auch von der Terz ausgehen zu lassen, die Mitte auf den wichtigsten Nebenton, die Terz oder Quinte, mit Benutzung der Zwischenstufen zu leiten, und den Schluss beruhigend auf den ersten Ton zurückzuführen. Besonders die Schlussnote galt für sehr wichtig.[2]) Als eine Eigenheit des Ambrosianischen Gesanges wird insgemein seine melodisch-rhythmische Beschaffenheit hervorgehoben. Ist die Annahme richtig, dass der italienische Kirchengesang in dürftigster Weise eine Art monotoner Cantillation oder Recitation gewesen, so ist es begreiflich, dass der in feierlicher

---

quarta specie diapente isti duo toni (der 3. authent. und 3. Plagalton) formabuntur, neque *b* mollis signum apponi est necessarium. Aron (della natura e cognizione di tutti li tuoni di canto figurato. Vened. 1525) bemerkt aber: dato che non sempre tal tuono (der 3. authentische) si debbe cantare per detto *b* molle perche sarebbe contra agli versi delle mediazioni di lor tuoni ordinati da gli antichi.

1) Tinctoris leitet sein (nach seiner beigesetzten Datirung am 6. November 1476 zu Neapel vollendetes) Buch de natura et proprietate tonorum mit den Worten ein: Tonus nihil aliud est, quod modus per quem *principium, medium* et *finis* cujuslibet cantus ordinatur. Quem quidem tonum nonnulli *tropum*, id est *conversionem*, vocant, eo quod per tonos omnis cantus in diversas species convertatur. (CS IV. S. 18 und in der Separat-Ausgabe der Werke des Tinctoris von Coussemaker.)

2) So sagt Guido von Arezzo in seinem Micrologus cap. XI: Finito (vero) cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu quid sequatur ignoras, finito autem quid praecesserit vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. — — Additur quoque et illud, quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant. Nec mirum est regulas musicam sumere a finali voce, cum et in grammaticae partibus artis paene ubique vim sensus in ultimis literis — — discernimus. — — — *A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu justa est depositio et usque ad octavas elevatio. — Unde et finales voces statuerunt D, E, F, G, quia his primum praedictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodaverit; habent enim haec deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum.*

Gemessenheit volltönend strömende Ambrosianische Gesang auf die Hörer eine tiefe und ergreifende Wirkung hervorbringen musste. Auch das Zeugniss Guido's von Arezzo, der den Ambrosianischen Gesang wundersüss *(perdulcis)* nennt,[1]) ist bemerkenswerth, und wenn er nun fortfährt, dass in den Gesängen des heil. Ambrosius die Notengruppe *(Neuma)* der Notengruppe, und der Abschnitt *(distinctio)* dem Abschnitte entspricht, so dass eine Aehnlichkeit im Verschiedenen *(similitudo dissimilis)* entsteht: so kann man darunter nur eine zu symmetrischer Gliederung gestaltete Melodie verstehen. Diese Melodien, unter denen wir uns doch wohl vorzugsweise eine von Ambrosius veranstaltete Anwendung bereits bekannter Gesänge zu denken haben, müssen noch durchaus einen der antiken Melodie verwandten Zug gehabt haben, ohne jedoch mit ihr identisch heissen zu können. Bei der nahen Verwandtschaft der Ambrosianischen Melodie mit der antiken verdient auch die Versicherung Guido's Glauben, dass sie wesentlich auf Metrik gebaut war, d. h. statt sich gleich dem späteren Choral in gleich gemessenen Tönen zu bewegen, die Quantität der Sylben unterschied.

Die Kirchen im Orient hatten ihre eigene Singweise. Der Kirchenhistoriker Eusebius[2]) erzählt von der Kirche in Cäsarea, dass, wenn einer einen Psalm zu singen anfing, der Chor der Gemeinde mit dem Schlussvers volltönend einfiel: eine Manier, die auffallend an die alte Vortragsweise der Pindar'schen Epinikien mit dem Sologesang des Chorführers und dem unter Kitharklängen den Schluss zu Ende singenden Chor erinnert.[3]) Sogar diese Kitharbegleitung wurde beibehalten, denn der heil. Basilius erzählt, dass, „wenn der Tag anbricht, alle, die in der Kirche die Nacht in Gebet und Thränen durchwacht haben, im Einklange unter den Tönen der Kithare Gottes Lob anstimmen". Es war eben der heil. Basilius (starb 379) der Grosse, der für den orientalischen Kirchengesang ungefähr Aehnliches wirkte, wie der heil. Ambrosius für den occidentalischen. [Sein Feuereifer zog ihn sogar den Vorwurf der Kaenotomie und des Neoterismus zu.] Auch der Patriarch von Alexandria war in solchem Sinne eifrig bemüht. Ja es ist sogar behauptet worden, der heil. Ambrosius habe nicht allein die

1) Microl. 15.

2) Hist. eccl. II. 16.

3) Noch auffälliger erinnert an griechische Cultgesänge die Art des Gesanges der „Therapeuten", von denen Philo a. a. O. zu berichten weiss. Allerdings scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Erzählung des Neuplatonikers vollständig erdichtet sei. Vgl. Arevalus, Hymn. Hisp. S. 22 Anm. Ueber die Therapeuten überhaupt. vgl. Wilh. Clemens, Die Therapeuten, Königsb. 1869 (Progr. d. Friedr.-Coll.); P. E. Lucius, Die Therapeuten und ihre Stellung in der Gesch. der Askese, Strassb. 1879. Nach des letztgenannten scharfsinniger Beweisführung sind die Therapeuten „christliche Ascetiker".

Art des Gesanges in seiner Mailänder Kirche dem wesentlich griechisch gebildeten Ostlande entnommen, sondern auch die vier[1]) authentischen Töne: eine Meinung, die durch den Umstand einiges Gewicht bekommt, dass diese vier Kirchentöne von Alters her auch im Abendlande mit den griechischen Zahlworten protos, deuteros u. s. w. bezeichnet wurden.[2])

Zweiter Abschnitt.

Die Musik der Byzantiner in culturhistorischer Beziehung.

[„Trotzdem die Gründung Constantinopels durch Kaiser Constantin in eine Zeit fiel, wo nach den glücklich überstandenen Stürmen der germanischen Einfälle das Hellenenthum noch einmal zu kurzer Blüthe kam (es war das letzte Aufflackern griechisch-antiken Lebens in der Universität Athen und die Rückwirkung desselben auf das gesammte Griechenland), so konnte doch nichts darüber hinweg täuschen, dass die Tage des Hellenismus gezählt waren. Man brauchte eine neue Centralstelle, die das, was Griechenland geschaffen hatte, bewahren konnte und in Folge einer günstigeren geographischen Lage geeigneter als Athen war, die ganze Summe griechischer Bildung, die längst ganz Vorderasien, Afrika und das gesammte Römerreich erobert hatte, in sich zu vereinigen. Das alte Byzanz, das neue Constantinopel war der geeignetste Ort hierzu. Zwar war es eine lateinische Gründung, zwar wurde es nach Theodosius' I. Tode die Residenz der oströmischen Kaiser, zwar erhielt es grossen Bevölkerungszuzug aus Illyrien und Thracien, trotzdem aber war und blieb die Stadt für alle Zeiten griechisch und wurde gar bald der Sammelpunkt aller derer, die Reichthum zu erwerben suchten, oder ihres Besitzes inmitten einer üppigen, prachtvollen, von Natur und Menschenhänden gleich reich und schön ausgestatteten Weltstadt so recht froh werden wollten. Dieser griechische Charakter der Stadt trat noch viel bestimmter und schärfer hervor, seitdem Constantin der Grosse das Christenthum zu der bevorzugten Stellung im römischen Reiche erhoben hatte. Bisher hatte die Religion des Nazareners, die der heil.

---

1) Ep. 2 ad Greg. Naz.

2) Forkel (Gesch. d. Mus. 2. Bd. S. 163) meint: „man könne aus diesen Benennungen zugleich einen neuen, vielleicht den allerstärksten Beweis hernehmen, dass überhaupt die Kirchentöne, nicht blos die vier ambrosianischen, sondern auch die übrigen vier, sie mögen nun hinzugethan sein von wem sie wollen, griechischen Ursprunges waren". Bei den Neugriechen heissen die authentischen Töne *κύριοι ἦχοι*.

Paulus im Jahre 54 nach Macedonien, Athen und Korinth gebracht hatte, nur langsame Fortschritte gemacht. Ja, je reicher der ethische Gehalt der Platonischen Philosophie, je edler und erhabener die Poesie des Homer und der gewaltigen Tragiker Aeschylus und Sophokles erschien, je reiner und idealer das Wirken und Streben eines Demosthenes, eines Socrates gewesen war, um so überflüssiger musste den Griechen die christliche Lehre erscheinen, um so stärker widersetzte sich das national-hellenische Gefühl dem Christenthum. So erklärt sich denn auch am besten die Eigenart des ersten Romantikers auf dem Throne, des Julianus Apostata, des Neffen Constantins des Grossen. Die Bibel und die dogmatischen, mit rhetorischen Spitzfindigkeiten durchtränkten Schriften der Arianer kamen ihm schal vor im Vergleich zu der tiefsinnigen platonischen Anschauung, dass die Menschenseele ihre Heimat in reineren Sphären, nicht in der Welt der Materie habe und dass sie nach jener überirdischen Heimat sich zurücksehne. Trotzdem entnahm Julian aus dem Christenthum Einrichtungen, die ihm für seine neuplatonische Staatsreligion geeignet erschienen. Dem heidnischen Priesterthume gab er die christlich hierarchische Verfassung und bestimmte, dass die Priester die heiligen Hymnen lernen sollten, die älteren, wie die in neuerer Zeit entstandenen."

„Obwohl Theodosius I. und seine Nachfolger mit aller Energie gegen die heidnischen Orakel, die Mysterien und Opfer vorgingen, so vermochten sie dennoch nicht das national-hellenische Gefühl zu ersticken, und trotz aller Verbote bestand der heidnische Cult noch bis in das 5. Jahrhundert. Ja, bei dem langjährigen friedlichen Nebeneinanderleben von Christen und Heiden, bei der grossen Anerkennung, die christliche Kirchenlehrer wie Gregor von Nazianz, Clemens Alexandrinus, namentlich aber Basilius der Grosse der hellenischen Bildung in Wort und Schrift zollten, fühlte man den Gegensatz im Volke verhältnissmässig wenig. Als indessen die Stätte von Olympia verwüstet wurde, und das Meisterwerk des Phidias, die Zeusstatue, in das Haus des Patriciers Lausus nach Constantinopel kam, und das Bild der Pallas *Πρόμαχος* von der Akropolis in das Atrium eines anderen Bürgers der jungen Weltstadt gebracht wurde, als endlich gar 529 die Universität Athen auf Befehl Kaiser Justinians aufgehoben, die heidnischen Tempel in christliche Kirchen verwandelt wurden; als man im ehemaligen Parthenon auf der Akropolis an Stelle der Promachos die Panagia verehrte und der Theseustempel mit seinen die Thaten des Theseus verherrlichenden Metopen zu einer Kirche gemacht wurde, die dem heil. Georg von Kappadocien, der den Drachen bezwingt, geweiht war: da erkannte man am besten, dass es nicht die Gewalt der christlichen Dynasten, sondern die Zugeständnisse waren, die das Christenthum dem hellenischen Heiden-

thum machte, welche jenem zum Siege über dieses verholfen hatten. Ohne Bedenken adoptirte das Christenthum die Wallfahrten an heilige Stätten und gar Vieles aus dem Rituale der Opfer, so dass man mit Recht sagen konnte: *οἱ ἀληθῶς σοφοὶ πατέρες τῆς ἐκκλησίας συγκαταβαίνοντες εἰς τὴν ἀνθρωπίνην ἀσθένειαν παρεδέχθησαν οὐκ ὀλίγα ἐκ τοῦ περὶ τῆς θυσίας τυπικοῦ τῶν ἀρχαίων.*[1])

Man ging in den Concessionen an die eingewurzelten Gebräuche und abergläubischen Vorstellungen sogar so weit, dass man zur Heilung von Gebrechen und leiblichen Uebeln die heidnische Sitte des Tempelschlafes und der Traumdeuterei in christlichen Kirchen duldete — wie dies das Beispiel des heil. Johannes Damascenus noch aus dem 8. Jahrhundert bezeugt.

Somit wird man aus allen diesen Umständen in Bezug auf die Musik, die im Cult der christlichen Kirche eine so bedeutende Rolle spielte, den analogen Schluss zu ziehen berechtigt sein, dass man an dem Gebrauch des heidnischen, also griechischen Tonsystems, bei den Cultgesängen des christlichen Gottesdienstes nicht den mindesten Anstoss nehmen konnte, ja, man wird getrost sagen können, dass, wie man im 15. und 16. Jahrhundert im Abendlande weltliche Volkslieder zu christlich frommen Gesängen umgestaltete, man auch im 5. bis 7. Jahrhundert in Griechenland volksthümliche Gesänge, Hymnen u. dgl. in den Cult der christlichen Kirche herübernahm und dass man es nicht im entferntesten als ein Sacrilegium ansah, dem christlichen Kirchengesange die heidnische Theorie zu Grunde zu legen. Das Gegentheil hiervon würde dem in Vorstehendem kurz dargelegten Zeitgeiste geradezu widersprechen. Schreiben doch auch die ersten christlichen Dichter des griechischen Morgenlandes (z. B. Synesius Cyrenaicus, Gregor von Nazianz u. a. *μέλη, ᾠδαί, νόμοι* wie die hellenischen Dichter, und der Märtyrer Methodius († 312) dichtete — und komponirte gleichzeitig ein Parthenion, in dem er die gleichartigen Gedichte Alkmans, Pindars, Theokrits und Catulls Hymenaeus nachahmte. Wie man bei den älteren Dichtern *ὕμνοι εἰς Ἀπόλλωνα* findet, so schreibt man jetzt *ὕμνοι εἰς Χριστόν, εἰς Παναγίαν* u. s. w.

So wurde denn also Byzanz d. h. Constantinopel in regem Wetteifer mit Alexandrien die Hochburg griechisch-christlicher Bildung und Gesittung: Trotz der ursprünglich lateinischen Gründung blieb die Stadt griechisch in Sprache, Cultur und Sitte, griechisch in Kunst und Wissenschaft. Freilich nicht in dem Sinne, dass sie Neues schuf und hervorbrachte. Die Mission, welche der jungen Weltstadt geworden war, bestand darin, das Geschaffene zu bewahren: die Schätze griechischer Cultur zu

1) Vgl. Pandora, Tomos *Κ' σελ.* 103.

pflegen und zu hegen, und sie im geeigneten Zeitpunkte nach dem Westen zu verpflanzen. Und diese ihre Mission hat sie getreulich erfüllt, auch in Bezug auf die Bewahrung der griechischen Musiktheorie.[1]"]

Zwar dauerte das byzantinische Reich ein Jahrtausend lang; unter Justinian, in der Mitte des 6. Jahrhunderts, konnte der Zustand sogar glänzend heissen, aber, wie ein neuerer Schriftsteller mit Recht bemerkt, es war der „Phosphorglanz der Verwesung". Die byzantinischen Herrscher, umgeben von einer corrupten Schaar knechtischer Höflinge, suchten vor allem durch orientalisches Ceremoniell und prunkenden Glanz zu imponiren; man kann sagen, dass sie es bedauerten, das Gold, von dem sie strahlten, nicht auch noch vergolden zu können. Das Volk von Constantinopel bot das Bild eines entarteten Pöbels; nur die Parteien in der Rennbahn oder dogmatische Streitigkeiten, in die er sich unberufen mengte, vermochten ihn zu einem dann allerdings fanatischen Antheil aufzuregen. Das Einzige, was in diesem Reiche noch durch ideelle Macht wirken konnte, waren neben den kirchlichen Streitigkeiten eben jene Factionen des Circus; Theodora, die schamlose Tänzerin, welche durch ihre schlauen Künste zum Throne gelangte, wendete sich mit Erfolg an sie, und ein andermal erregte das Volk um ihretwillen einen Aufstand. Von den Künsten fand allein die Architektur ein Feld, sich in übertrieben prunkvollen Bauten zu bethätigen; meinte doch Justinian mit der Sophienkirche Salomo übertroffen zu haben. Die Malerei durfte gar keinen eigenen Gedanken haben, nichts aus innerem Antrieb schaffen: sie stand unter der geisterdrückenden Controle des Clerus, der die Bilder nach einem unverbrüchlichen Gesetz (*ϑεσμοϑεσία*) geschaffen wissen wollte. Die bildende Kunst erstarrte jetzt zu seelenlosen, stets mit sklavischer Treue wiederholten Typen. Selbst die Religiosität im byzantinischen Leben sieht mehr wie knechtisch zitternder Aberglaube als wie die echte, in Dank und Liebe anbetende Gottesfurcht aus. Auch das gemalte Kunstwerk (wenn man es so nennen darf) hatte keinen Werth als ein Schönes, Edles, Ideales, was es gar nicht war, sondern als Darstellung eines religiös verehrten Gegenstandes. Ein Bild der „Panagia" konnte seine Verehrer mit einem gelben Leichengesichte oder mit einem schwarzbraunen ansehen, genug es war ein Bild der Panagia und folglich heilig. Ob Bilder als solche Verehrung verdienten oder nicht, konnte den Streit mit den Ikonoklasten bis zu fanatischer Wuth anfachen. Die Darstellung der Martyrien erging sich mit Wohlgefallen im Grausamen, Grässlichen und Blutdürstigen. Ein

1) Aus: H. Reimann, Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik (VS V. 1889. H. 2 u. 3).

solches Bild, wo die Kunst zur Sklavin der Prunksucht, zum Ausdrucke geistiger Knechtschaft und in ihren Formen zur dürren Mumie, wo das Ideale in gedankenlosem Prunk und sinnloser Verschwendung gesucht wird, wo das Erhabene durch ein umständliches Ceremoniell erreicht werden will, wo im Staate Knechtsinn, in der Kirche Aberglaube die bewegenden Mächte sind, kann den idealen Künsten der Poesie und Musik keinen günstigen Boden des Gedeihens gewähren. Die Musik kam nicht einmal mehr als Mittel sinnlicher Anregung in Verwendung, obgleich der Kaiser seine Spieler (Pägniotä)[1]) hatte, die aber eigentlich nur ein Trompeterchor waren, um den Erdengott mit Intraden zu begrüssen oder anzukündigen. Dem purpurgeborenen Herrscher genügte seine schwere goldstrahlende Pracht, gegen deren soliden Werth das luftige Spiel der Töne eitle Gaukelei schien. Was an Musik ertönte, wenn der Kaiser ausritt oder zur Kirche ging, verdiente kaum diesen Namen. Nach der Schilderung, die Codinus[2]) von der Einrichtung des byzantinischen Hofes gibt, wurde, wenn der Kaiser zum Ausreiten fertig zu Pferde sass, auf Trompeten, Hörnern *(buccinae)* und Pauken in ganz eigener Art gespielt; es klang, als flehe jemand um etwas, oder als leide er irgend ein Uebel, also kläglich und jammervoll. Das sollte eigentlich gar keine Musik sein, sondern ein Signal für Leute, die dem Kaiser mit Bitte oder Klage etwas vorzutragen gedachten. Jene Pägnioten des Kaisers bestanden aus Trompetern, Hornbläsern (Buccinisten), Paukenschlägern und Surullisten, also benannt nach einem dem Sistrum ähnlichen Instrumente, Surullium. Ging der Kaiser am Weihnachtsfeste zur Kirche, so stimmten die Sänger einen Gesang an: „Gott lasse deine Herrschaft lange währen“, wozu jene Instrumente ihre lärmend pomphaften Töne hören liessen.[3]) Der Patriarch Theophylaktos von Constantinopel brachte sogar weltliche Gesänge in die Kirche.[4]) Schon Justinian, der eifrige Gesetzgeber, warf sein Auge auch auf den in Verfall gekommenen Kirchengesang. „Alle Cleriker, welche bei den einzelnen Kirchen angestellt sind,“ verordnet der Kaiser, „sollen ungeheissen die Nacht-, Morgen- und Abendgesänge absingen, damit man nicht aus ihrem blossen

1) Pägnioten, wörtlich Spieler von παίζω.

2) De Officialibus Palatii Cpolitani et de Officiis Magnae Ecclesiae (ex rec. Im. Bekker, Bonn 1839). S. 31, 18.

3) A. a. O. S. 46, 5 ff. Wer von den prahlerischen, hoffärtig devoten Kirchengängen der byzantinischen Kaiser ein lebendiges Bild haben will, sehe das Mosaik aus St. Vitale in Ravenna, wo Justinian und Theodora mit ihrem Gefolge zur Kirche gehen.

4) Georg Cedrenus Hist. cap. 9. Teophylaktos war freilich der Mann dazu, sich aus der Kirche zu entfernen und den Gottesdienst hinauszuschieben, als er die Nachricht erhielt, dass eine arabische Lieblingsstute seinen Marstall mit einem Fohlen beschenkt habe. In diesem Marstall hielt der Patriarch mehrere hundert kostbar verpflegte Pferde.

Zehren an den Kirchengütern merke, dass sie Cleriker sind, während sie ihre Pflicht beim Gottesdienste nicht erfüllen."[1]) Dass ein solches Gesetz nothwendig wurde, ist ein Beweis, wie nachlässig, ohne Lust und Liebe, der Kirchengesang in Byzanz betrieben wurde. Die Spuren der Corruption alles byzantinischen Lebens zeigen sich auch hier in sehr charakteristischen Zügen. Theodor Balsamon tadelt es, „dass man die Reihen der Sänger jetzt vollständig aus Eunuchen zusammensetzte, was doch früher nicht geschehen sei."[2]) Wenn aber Joannes Kameniates erzählt, „dass ein zahlreicher Sängerchor im festlichen Reigen die Augen der Schauenden ebenso sehr durch seine prächtige Kleidung, als ihre Ohren durch Psalmengesang ergötzte", und nun triumphirend fortfährt: „wo ist dagegen nun jener fabelhafte Orpheus, wo die Muse Homer's, wo sind die Lockungen der Sirenen, jene Erfindungen der Lüge" u. s. w., so erkennen wir ein treues Bild des byzantinischen Lebens mit seinem die hohle Nichtigkeit gleissend überdeckenden Prunk.

Einzelne byzantinische Kaiser wendeten allerdings der Musik eine Aufmerksamkeit zu, welche unter anderen Verhältnissen die Kunst zu fördern geeignet gewesen wäre. Theophilus (829—842) soll nicht allein Hymnen gedichtet, sondern sich auch in den Kirchen am Spielen musikalischer Instrumente persönlich betheiligt und den Geistlichen 200 Pfund Silber angewiesen haben, damit sie sich in der Musik mit besserer Musse ausbilden könnten. Dem Michael Parapinacius (zu Ende des 11. Jahrhunderts) machte man sogar zum Vorwurf, dass er über den Musenkünsten die Regierungsgeschäfte vernachlässige. Um 1150 stand der Sänger und Kitharspieler Samotherus Logotheta um seiner Kunst willen bei dem Kaiser Manuel in ganz besonderen Gnaden. Leo der Philosoph dichtete Hymnen, welche der kaiserliche Sängerchor während der Tafel absang; die Gäste standen dabei alle auf und zogen (wie das Buch des Porphyrogeneta über die Ceremonien des byzantinischen Hofes berichtet) zum Zeichen des Respectes ihre Oberkleider aus. Der Byzantinismus sieht wirklich wie ein in's Chinesische übersetztes Griechenthum aus.[3])

1) — — Omnes Clerici per singulas ecclesias constituti per se ipsos psallant nocturna et matutina et vespertina, nec ex sola ecclesiasticarum rerum consumtione clerici appareant, nomen quidem habentes clericorum, rem autem non implentes clerici circa liturgiam Domini Dei. (Lib. I. Cod. tit. 3 de episcopis et clericis § 10.)

2) Theodori Bals. opera in der Migne'schen Sammlung, T. 137. 138. Nomocan. Tit. I. cap. 11 in can. 4 Synod. 7.

3) Herr Prof. Müller von Pavia, der in der k. k. Hofbibliothek zu Wien viele Hunderte byzantinischer staatlicher und kirchlicher Verordnungen u. s. w. aus den alten Handschriften copirt hat, versicherte auf mein Befragen, dass von Musik darin nirgends auch nur eine Erwähnung vorkomme. Ich habe mir fast zur Aufgabe gemacht, alle möglichen

Für „Ueberlieferung der bildenden und bauenden Künste gab es“ sagt E. Förster in seiner Geschichte der deutschen Kunst, „zwei Quellen, neben der Kunst in Italien noch die im byzantinischen Reiche“.[1]) Die Skizze byzantinischen Lebens, die wir zu geben versucht, lässt einen Blick in die Ursachen thun, warum dort die Tonkunst nicht gedieh, vielmehr ihre antiken Traditionen nur ein gespensterhaftes Schattenleben führen, obschon das Reich mit seiner Pracht und Herrlichkeit erst 1453 vor dem Türkensultan Mohammed II. zusammenbrach. Italien aber wurde schon vom Beginn des 5. Jahrhunderts an von den Zügen und Kämpfen der Völkerwanderung heimgesucht.

Dritter Abschnitt.

Musik und Musikinstrumente in den frühesten Zeiten des europäischen Abendlandes.

Boetius.

Es kam die Zeit, dass ein reinigender Sturm über die Welt dahingehen, dass dem cultivirten aber entarteten Süden rohe aber gesunde Elemente von Norden her sich vermischen sollten, dass die Völker, aus ihren Wohnsitzen aufgeschreckt und verdrängt, sich andere Stätten suchten und dass mannigfachste neue Combinationen aus ihrem Zusammentreffen hervorgingen. In jenen Uebergangszeiten, wo es in Frage gestellt war, ob die Menschheit hinfort ein wüster Barbarenhaufe bleiben, oder ob eine neue, verjüngte Menschheit als Pflegerin des Guten, Wahren und Schönen hervorkommen

Werke byzantinischer Malerei an Tafelgemälden und Mosaiken, die mir je irgendwo vorgekommen (und es ist deren eine enorme Menge!) zu durchforschen, ob irgendwo eine Darstellung singender Engel, musikalischer Instrumente u. dgl. zu finden sei. Nirgends auch nur eine Spur. In der Brera zu Mailand findet sich allerdings unter der Bezeichnung *Scuola greca* ein Gemälde, eine Krönung Maria's, wozu ein überaus stark besetztes Engelorchester aufspielt: zwei Portativorgeln, Lauten, Psalter, Harfen, Blasinstrumente, Tambourins. Aber das Bild ist sicher nicht byzantinisch (schon die Composition zeigt es), sondern nur byzantinisirend, von irgend einem italienischen Künstler gemalt, wie ja auch die alte Schule von Otranto sich wesentlich byzantinisch gebildet hatte, und noch Andrea Tafi, Jacob Turrita bis auf Cimabue dem Style der Byzantiner folgten. Auch aus den Geschichtswerken Hertzbergs („Gesch. Griechenlands seit d. Absterben d. ant. Lebens“. Gotha. 1876 und: „Gesch. des Byz. und des Osm. Reiches“, Berl. 1883) geht hervor, dass die Musik im öffentlichen Leben des byzantinischen Reiches eine unbedeutende Rolle gespielt hat.

1) 1. Bd. S. 29.

werde, war es die Kirche, in deren Asyl sich jene heiligen Besitzthümer des menschlichen Geistes flüchteten. Die Ueberlieferung, wie jener grosse Papst Leo dem blutigen Manne, der sich die Geissel Gottes nannte, kühn entgegentrat und der Verwüster sich vor dem wehrlosen Greise beugte, mag ein Bild der ganzen Epoche heissen. Die Kirche trat den Völkern lehrend, mahnend, abwehrend, Sitte und Bildung bietend entgegen, und sie beugten sich und nahmen das Geschenk mit dankender Ehrfurcht an. Jetzt mischten sich die Elemente zu der künftigen, neuen, romantischen Kunst.

Die nordischen Völker hatten ihre Lust am Gesange. Ein Volk, das unter seinen Göttern einen Gott der Dichtung kennt, jenen Braga, in dessen Händen die Harfe liegt und welchem Iduna, die Wahrerin der unsterblich machenden goldenen Aepfel, vermählt ist, wusste den Zauberreiz der Dichtung im geordneten Worte wie in geordneten Tönen wohl zu erkennen, und in der sinnigen Klangspielerei des Stabreimes, wie in den späteren gereimten Versschlüssen, liegt entschieden ein gewisses musikalisches Element. Für die Germanen waren alte Lieder die einzigen Urkunden und Geschichtsdenkmale, in denen sie den erdgeborenen Thuisko und seinen Sohn Mannus als Stifter ihres Geschlechtes besangen.[1]) Tacitus erwähnt auch eines zu seiner Zeit bei den „barbarischen Nationen“ allgemein gesungenen Hermannliedes. Die Weise dieser uralten Heldenlieder klingt nach in dem urkräftigen Liede, wie die gewaltigen Recken Hiltebrant und Hadhubrant, Vater und Sohn, im Zweikampfe zusammenstiessen, nach Feussner's Annahme um das Jahr 700 gedichtet.[2]) In Zeiten, wo Dichtungen solcher Art entstehen, tönet was gedichtet wird im Gesange vom Munde des Dichters. Solche Lieder wurden bei den nordischen Völkern mit der Harfe begleitet, wie Venantius Fortunatus, Bischof zu Poitiers zu Anfang des 7. Jahrhunderts, ausdrücklich erwähnt.[3]) Hatten die Römer sich in Deutschland festsetzen, aber den freiheittrotzigen Männern ihre Cultur nicht aufzwingen können, so glückte es besser bei dem celtischen Nachbarvolke der Gallier, welche in ihrer Halbcultur gleichwohl weit mehr den Eindruck von Barbaren machen, als die ganz uncultivirten Germanen. Ursprünglich hatten die Gallier gleich den Germanen ihre Barden, welche zur Harfe Heldenlieder sangen, sie feuerten sich mit Gesängen zum Kampfe an und liessen rauhe,

---

1) Taciti Germania 2.

2) Welch grosse Rolle der Gesang, insonderheit der Chorgesang im privaten wie öffentlichen Leben der alten Germanen spielte, hat Carl Müllenhoff gezeigt. Vgl. dessen Commentatio de antiquissima Germanorum poesi chorica. Akad. Festschrift. Kiel 1847.

3) Sola bombicans barbaros leudos *harba* relidebat (in der Epistel von Gregor von Tours. I. Poemat.) *Leudi* sind die Lieder.

starktönende Hörner dazu ertönen. Nachdem Cäsar das Land der Römerherrschaft unterworfen, mischten sich römische Sitte und Bildung mit den alten Gewohnheiten. Mit dem römischen Wesen, mit dem Opferdienst und dem Theater kam ohne allen Zweifel auch die specifisch römische, d. h. die antike Musik nach Gallien. Ein überaus merkwürdiger Fund wurde neuerlich in Arles an zwei antik geformten Sarkophagen aus dem 6. oder 7. Jahrhunderte gemacht, auf denen pneumatische Orgeln abgebildet sind,[1]) so dass sich also die Kenntniss dieses Instrumentes im Abendlande nicht, wie man bisher annahm, aus den Zeiten Pipin's datirt. Unter deu Reliefs des Fussgestells des von Theodosius auf dem jetzt Almeidan geheissenen Platze zu Constantinopel aufgestellten Obelisken findet sich auch die Abbildung zweier kleiner pneumatischer Orgeln mit ihren Spielern und Bälgetretern.[2]) Es kann nicht befremden, wenn die Römer das beliebte Instrument auch in die westlichen Provinzen mitnahmen.

Mit dem Christenthume, das sehr bald auch in Gallien Eingang fand, verbreitete sich dort auch der Ambrosianische Kirchengesang vorzugsweise durch die Bemühungen Gregor's von Tours.

Dem keltischen Stamme gehörten auch die Bewohner des von Gallien durch einen nicht bedeutenden Meereskanal getrennten Britannien. Bei den Bewohnern des britischen Welschlandes, welche ihre alten Sitten bis tief in die christliche Zeit hinein beibehielten, ja bis auf den heutigen Tag Eigenthümlichkeiten zeigen, erhielten sich die Barden als Pfleger einer originellen Poesie und musikalischen Recitation in besonderem Ansehen. Edward Jones glaubt die Anregungen zu diesem in seinem naturwüchsigen, wilden, tüchtigen Wesen eigenthümlich anziehenden Sängerthume in den wildromantischen Schönheiten der welschen Gebirge suchen zu sollen.[3]) Die Sänger waren die Bewahrer und Verkündiger des Nachruhmes edler Helden, ihr Gesang die Zierde der Königshöfe. Im Leben des heil. Kieranus wird berichtet, „dass König Angus von Munster (um 490 v. Chr.) vortreffliche Harfenschläger hatte, welche vor ihm die Thaten der Helden in süssklingenden Liedern zur Harfe sangen".[4]) Robert of Brunne lobt es an den schottischen Minstrels Thomas of Erceldoune und Kendal, dass sie nur vor Adligen und Vornehmen *(pride and nobleye)* sangen. Das Ansehen, in welchem

---

1) Mitgetheilt von Coussemaker im Mémoire sur Huobald.

2) Die Abbildung sehe man in dem Prachtwerke: P. de Lacroix, *Le moyen âge et la renaissance*. Paris 1840.

3) Wer sich gründlich zu belehren wünscht, mag das Buch von Edward Jones, Musical and poetical reliks of the Welsh Bards. London 1784 und 1794 (2. Ausg. 1802) zur Hand nehmen.

4) Regem Momoniae Angusium citharistas habuisse optimos, qui dulciter coram eo acta heroum in carmine citharizantes canebant (citirt in Transact. of the Royal Irish Academy Bd. XVI. Th. 1. S. 225).

die keltischen Barden, die Hofdichter (Priveirz, Penceirzion) standen, war also, wie begreiflich, sehr bedeutend. Wie gross ihr Einfluss auf das Volk war, zeigt schon der Umstand, dass Eduard I. von England, als er sich 1284 Wales endlich völlig unterworfen hatte, zu dem grausamen Mittel griff, sämmtliche Sänger und Harfenspieler hinrichten zu lassen. Nach dem kymrischen Worte Llais, welches so viel bedeutet als Stimme, Ton oder Gesang, hiess im Gälischen und Ersischen Lied oder Gesang Laoidh, Laidh oder Laoi, ein Wort, das als Ley in das Angelsächsische, als Lay in's Mittelenglische überging, noch zur Zeit der Troubadours und Minstrels in der Form Lai (Plural Lais oder Laiz) in Anwendung war und als Leich in's Mittelhochdeutsche aufgenommen wurde, ja selbst den Formen des gothischen liuthon, des altnordischen liodh, des althochdeutschen liod, des mittelhochdeutschen liet und dem jetzt gebräuchlichen Worte Lied verwandt erscheint.[1]) Noch zur Blüthezeit des Troubadourgesanges waren die bretonischen Lais ganz besonders beliebt und scheinen eine eigene Unterart der ganzen Gattung gebildet zu haben: „*les salys de dous lais de bretons*,[2]) *un lai en firent li Bretun*“ und andere ähnliche Wendungen sind den Dichtern jener Zeit sehr geläufig. „Durch die Jongleurs“, sagt Ferdinand Wolf, „wurden diese bretonischen, normandischen und anglo-normandischen Volkslieder und Volksweisen, lais, weithin verbreitet, und vorzüglich scheinen die ersteren so beliebt geworden zu sein, dass sie selbst bei den Meistern der höfischen Kunst, den Troubadours, Eingang fanden, wie daraus erhellt, dass sie bretonische Weisen ihren eigenen Spielleuten empfahlen“.[3]) Auch die Schotten waren Gesangsfreunde und ihre (allerdings weit später entstandenen) noch jetzt gangbaren Volksmelodien gehören zu den schönsten Blüten des Volksgesanges. Sonderbar und eigen ist es, dass die alte gälische Skala gleich der alten chinesischen der Quarte und der Septime entbehrte.

Von einer wirklichen Tonkunst dieser Völker der Nordhälfte Europa's, von einer „Musik bei den Germanen, Galliern“ u. s. w. kann nicht die Rede sein.[4]) Was wir von ihren Liedern, ihrer Freude an Dichtung und Gesang durch Ueberlieferung wissen, beweist eben nur das Vorhandensein einer Anlage zur Kunst, nicht schon der Kunst selbst. Wo hätte diese auch eine Stätte finden sollen in einem Lande, wie damals Deutschland war, voll Wälder

---

1) Ich entnehme diese Deduction dem vortrefflichen Buche von Ferdinand Wolf: Ueber die Lais. Heidelb. 1841 (S. 8 und 157).
2) Aus li fablel dau dieu d'amours, bei Wolf S. 6.
3) A. a. O. S. 10.
4) Ich nehme daher Umgang von einer „Musik bei den Galliern, bei den Britanniern“ u. s. w. also umständlich zu handeln, wie Forkel im 2. Bd. seines Werkes thut.

und Sümpfe, unter rauhem Himmel, dessen Bewohner dem Zusammenleben in Städten feind in einzelnen Gehöften hausten, dessen Männer in Krieg und Jagd ihre Beschäftigung fanden und ausserdem ihre Tage in träger Ruhe hinlebten, oder die Zeit in der Aufregung des Trunkes und Würfelspieles hinter sich brachten? Aber diese blonden Riesen mit den unwirsch blickenden blauen Augen waren sittenrein, Menschen voll frischer Urkraft eines tüchtigen Volkscharakters, grundehrlich, goldtreu, voll Ehrfurcht für das Heilige und trotz der rauhen Aussenseite von grosser Gemüthstiefe, die sich in einzelnen zarten Zügen, z. B. in ihrer Achtung vor den Frauen, äusserte. Ihnen gegenüber stand die Cultur der antiken Welt, entartet in ihrer Verfeinerung, fast ruchlos in ihrer Entartung, ausgelebt in ihrer Ruchlosigkeit, in ihrer Ausgelebtheit unfähig neue lebenskräftige Blüten zu treiben. Sie brach vor dem Andrange zusammen, und wohl mag man in Christophorus, dem gemüthlichen Riesen, der das Christuskind durch die stürmenden Meeresfluthen glücklich auf seinen Schultern hindurchrettet und dann treuherzig meint: „das sei ein schwer' Stück Arbeit gewesen", das Sinnbild der Germanen erblicken. Mit dem Christenthume überkamen sie auch Bildung und mit der Bildung die Künste, von Musik insbesondere den Kirchengesang. Das war aber kein einfaches Hinnehmen und nachahmendes Fortsetzen antiker Kunst. Dazu hatten die ungeschlachten Lehrlinge zu wenig Anstelligkeit und zu viel eigene und eigenthümliche, einstweilen freilich noch latente Kunstanlage in sich, die sich dereinst in ihrer besonderen Weise bethätigen sollte. Es macht einen fast humoristischen Eindruck, wenn wir beim Diacon Johannes im Leben des heil. Gregor lesen, wie die Allemannen und Gallier sich vergeblich anstrengten, den römischen Kirchengesang auszuführen, wie ihre ungefügigen Kehlen, unfähig die Feinheiten einer Melodie hervorzubringen, nur ein rauhes, donnerndes Gebrüll und Töne hören liessen, welche dem Gepolter eines bergabrollenden Lastwagens glichen. Aber es war ein eigenthümlich tiefsinniger Zug in diesen Barbaren, und aus diesem Zuge ist die romantische Kunst aufgeblüht und vor allem die romantischste der Künste, die Musik. Die gothische Baukunst und die musikalische Polyphonie (zwei verwandte Manifestationen derselben Kunstanlage im entgegengesetztesten Stoffe, im hart-materiellen Stein und in der unkörperlichen Schallwelle) sollten durch sie entstehen. Auch ihre nationalen musikalischen Instrumente erscheinen wie eine erste, entfernte Ankündigung der Bedeutung, zu welcher die Tonkunst einst bei ihnen gelangen sollte. Den antiken Lyren und Doppelpfeifen hat die Musik des christlichen Europas gar nichts zu danken; aber von den Geigen und Harfen der Barbaren führt allerdings ein wenn auch weiter Weg bis zu den Wundern unserer Instrumentalmusik.

Das Instrument der nordischen Skalden, der deutschen und gallischen Barden, der britischen Sänger war die Harfe. Das älteste Denkmal, das wir darüber besitzen, ist eine als Reliquie aufbewahrte irische Harfe im Trinity-College zu Dublin,[1]) daneben gut gezeichnete Abbildungen in einem aus dem 8. Jahrhundert herrührenden Manuscripte des Klosters St. Blasien. Die britische Harfe erscheint hier unter dem Namen cythara anglica. Ihr Name war im Gälischen und Irischen Cruit oder Clarsach, die Wälsen nannten sie Telyn; ähnlich klang ihr Name im Bretonischen, wo sie Télen hiess. Sie galt den spätrömischen Schriftstellern für ein specifisch barbarisches Instrument im Gegensatze zur antiken Lyra.[2]) Sie war den heutigen einfachen Spitzharfen sehr ähnlich, mit einem Schallkasten, Vorderholze und schräg gespannten Saiten versehen und stets auf die Triangelform basirt, wenn auch Ober- und Vorderholz zuweilen geschwungen war und eine Biegung (meist nach aussen) machte. Diese Harfen waren von mässiger Grösse (wie sich aus Abbildungen schliessen lässt, wo sie ein Spieler in Händen hat) und leicht tragbar. Bei den Gastmahlen der Angelsachsen reichte zuweilen ein Gast dem andern das Instrument, der dann dazu ein Lied sang, ähnlich der griechischen Sitte der Skolien. Diese gesellige Pflicht traf alle Gäste nach der Reihe.[3]) Eine Harfe musste jeder besitzen; dem Gläubiger war es verwehrt, die Harfe seines Schuldners zu pfänden. Gespielt wurde bald mit der blossen Hand, bald mit einer Art Plectrum;

1) Hawkins (Hist. of Mus. 2. Bd. S. 272) sagt: of instruments in common use, it is indisputable that the triangular harp is by far of the greatest antiquity. Vgl. Hipkins, Musical instruments. Edinb. 1888. P. II u. III.

2) Es genüge die bekannte Stelle des Venantius Fortunatus (lib. VII. carm. 8. ad Lupum ducem) in's Gedächtniss zurückzurufen:

Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent
Et qua quisque valet, te prece, voce sonet;
Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa,
Graecus Achilliaca, Chrotta Britanna canat.

Ferdinand Wolf (Ueber die Lais S. 58) bemerkt dazu: Lassen sich darin nicht schon die Lais de harpe et de rote des Wace, der Marie de France u. A. erkennen?

3) Nonnunquam in convivio, cum esset laetitiae causa, ut omnes cantare deberent, ille, ut adpropinquare sibi citharam cernebat, surgebat a media coena. Beda IV. 24. Die äusserst interessante Schilderung eines solchen Wechselgesanges der Gäste zur Harfe findet sich im roman du roi Horn, wo es dann heisst:

— — a Gufer en après fu la harpe baillée
E del lai qu'il fist fu la note escotée
Loez l'unt quant il vint jeke à la finée
Tut en reng en après fu la harpe livrée.
A chescun pur harper fu la harpe commandée
Chescuns i harpa, vileins seit quil devée!
En cel tens surent tuit harpe bien manier
Cum plus ert curteis hom, tant plus sot des mestier etc.

die Saiten waren bald Darm-, bald Drahtsaiten.[1]) Eine sehr kleine Abart der Harfe in Form eines gleichseitigen Triangels, quer mit Saiten bespannt und mit dem Plectrum gespielt, kommt auf einem angelsächsischen Manuscript des 12. Jahrhunderts vor; sie wird von den alten Schriftstellern als Cithara barbara[2]) oder auch als Psalterium[3]) bezeichnet. Die sogenannte Cythara teutonica, wovon das Manuscript von St. Blasien gleichfalls Abbildungen enthält und welche, nach dem Namen zu schliessen, die vorzugsweise in den deutschen Gauen gebräuchliche Abart der Harfenform gewesen sein muss, nähert sich mehr der Lyra als der eigentlichen Harfe. In der einen roheren Gestalt ist das Instrument ein viereckiges, längliches Brett, in seiner obern Hälfte zu einem Rahmen ausgeschnitten. Unten sind fünf Saitenhalter, völlig jenen der Geige gleichend, angebracht, und an jedem davon sind wieder vier Saiten gespannt, die am anderen Ende am obern Theile des Rahmens befestigt erscheinen.[4]) In etwas ausgebildeterer Form gleicht das Instrument dem Corpus einer Guitarre ohne Hals, die obere Hälfte rahmenartig von leicht geschwungenen Armen gebildet und von einem einzigen Saitenhalter aus sieben Saiten fächerförmig gespannt.[5])

Noch weit wichtiger als die nordischen Harfen waren für die Musik jene Geigeninstrumente, welche bei Venantius Fortunatus unter dem Namen Crotta vorkommen und den keltischen Volksstämmen eigen waren. Der kymrische Name lautete Crwth,[6]) die Angelsachsen nannten das Instrument Crudh, gadhelisch hiess es Cruit, englisch Crowth. Es ist im Wesentlichen dasselbe Instrument, welches von den Schriftstellern des Mittelalters als Rota oder Rotte so oft erwähnt wird, wie denn der Name Rotta offenbar aus der keltischen Benennung Crowd entstanden ist. Allerdings wurde allmählich die keltische Urform des Instrumentes modificirt, handlicher gemacht, und je weiter, desto ähnlicher wurde die Rotte unserer Viola und Violine, oder vielmehr sie gestaltete sich allmählich zu diesen Instrumenten um. Die nordischen Geigeninstrumente sind also unbestreitbar die Ahnen der Saiteninstrumente unseres Orchesters, dieser Träger des edelsten Ausdrucks der Instrumentalmusik. Das saitenbezogene Geigeninstrument wurde im Spätlatein nach dem Worte fides (Saite) fidula oder vidula genannt,

1) Es wird vermuthet, die Harfe mit Darmseiten habe Cruit, jene mit Metallsaiten Clarsach geheissen.

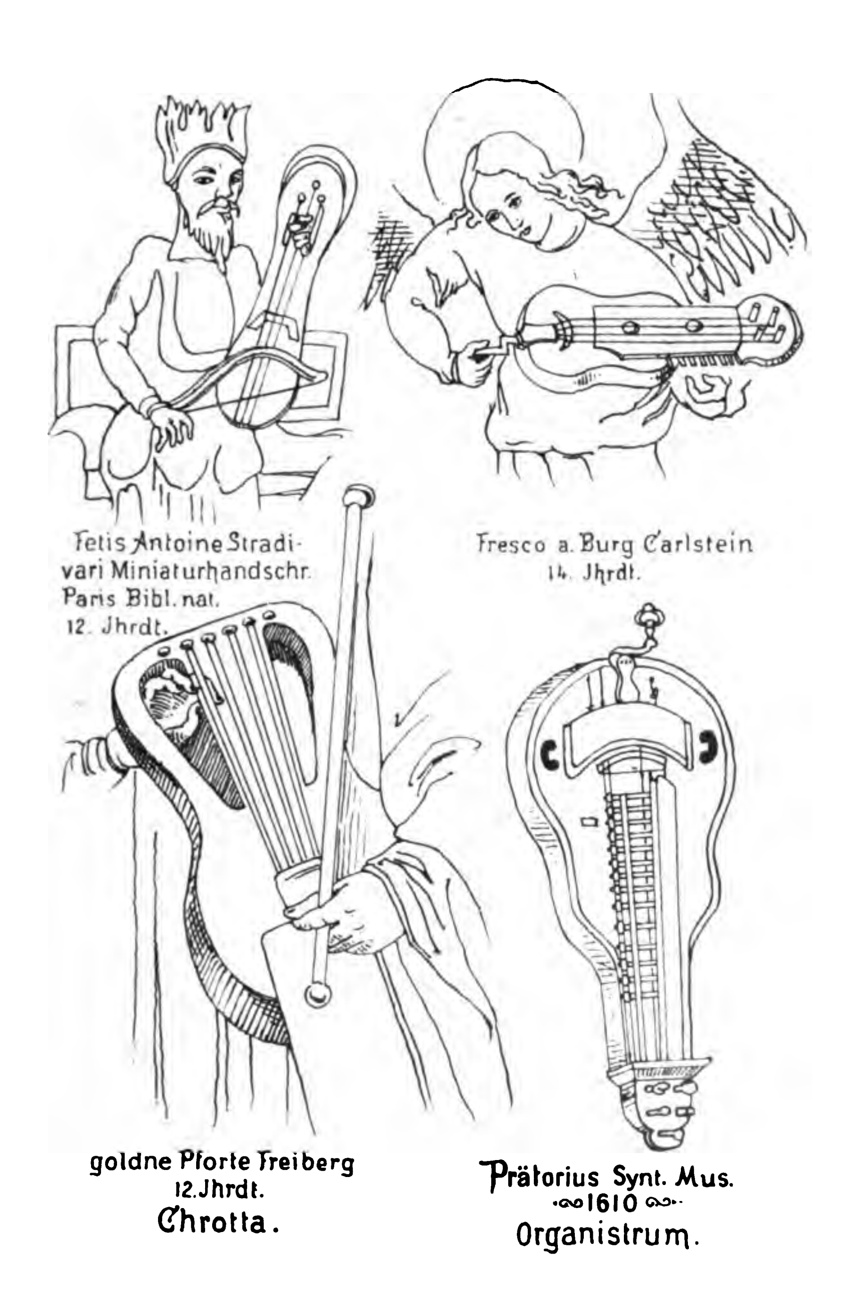
2) Est autem similitudo cytharae barbaricae *in modum deltae literae.* GS I. 23.

3) Manuscr. des 13. Jahrhunderts, zu vergleichen bei Coussemaker a. a. O.

4) Gerbert, De cantu Bd. II. Taf. XXIX Fig. 8. Trotz der 20 Saiten ist es wohl nur ein Pentachord mit fünf Tönen, nämlich je vier Saiten in demselben Ton gestimmt.

5) A. a. O. Taf. XXXII. Fig. 17.

6) Vgl. C. Engel, Researches into the early hist. of the violin family. Lond. 1883.



Fetis Antoine Stradivari Miniaturhandschr. Paris Bibl. nat. 12. Jhrdt.

Fresco a. Burg Carlstein 14. Jhrdt.

goldne Pforte Freiberg 12. Jhrdt.
Chrotta.

Prätorius Synt. Mus. 1610
Organistrum.

identisch mit dem in's Deutsche übergegangenen videle (wie z. B. im Nibelungenlied Volker's Instrument genannt wird) oder mit dem noch jetzt populären „Fidel".[1]) So sagt Constantinus Africanus, ein Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, in einer Abhandlung über die Heilung von Krankheiten: „vor dem Kranken soll süsser Musikklang tönen von Glockenspiel, Vidula, Rotta und ähnlichem."[2]) Vidula und Rotta sind aber dasselbe Instrument; in einer Anmerkung zu Alain's de Lille (aus dem 13. Jahrhundert) *de planctu naturae* wird bemerkt: die „Vioel" oder „Fitola" heisse sonst auch „de Roet".[3]) In einem Vocabular von 1419 heisst es: *rott, rubeba est parva figella.* Gerson, der berühmte Kanzler der Pariser Universität, vergleicht die „viella" dem Rebec, d. h. dem kleinen von den Saracenen entlehnten Geiglein der Trouveurs, und sagt, letzteres sei kleiner.[4]) Auch Hieronymus de Moravia (aus dem 13. Jahrhundert) erwähnt, dass das Rubebe oder Rebec bloss drei Saiten, die „Vielle" dagegen deren fünf bis sechs habe.[5]) So führte also das Wort fidula, nochmals und in anderer Weise corrumpirt, durch die Zwischenformen Figella, Vielle und Vioel zu dem noch jetzt gangbaren Worte Viola. Das Wort Rotta galt selbst den mittelalterlichen Schriftstellern für barbarisch;[6]) es ist, wie schon bemerkt, mit dem brittischen Crwth dasselbe. Manche Schriftsteller, wie Cotton (11. Jahrhundert) und de Muris (14. Jahrhundert) nennen das Instrument auch phiala, abermals eine Umbildung der fidula oder viella.

[Eine der ältesten Formen des Crwth findet sich in einer

1) Vgl. indessen Du Cange, Glossaire 61,860 und Fr. Diez, Etymolog. Wörterbuch der roman. Sprachen 18, S. 172.

2) Ante infirmum dulcis sonitus fiat de musicorum generibus, sicut campanula, *vidula, rotta* et similibus (de morb. curat. I).

3) Lira. Vioel: Lira est quoddam genus citharae vel *fitola,* alioquin *de Roet.* Hoc instrumentum est multum vulgare. (Das Manuscript besitzt Baron Reifenberg. Die Stelle wird citirt von Coussemaker: Mémoire sur Hucbald. S. 174)

4) Tractatus primus de canticorum originali ratione. *Tomus primus.* Im III. Bande, Pars 1, der Opera omnia Joannis Gersonis. Antwerpae 1706. Sp. 627. 28. Symphoniam putant aliqui viellam, vel Rebeccam, quae minor est. At vero rectius existimatur esse Musicum tale instrumentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi caeci. Haec sonum reddit, dum una manu resolvitur rota parvula thure linita, et per alteram applicatur si cum certis clavibus chordula nervorum prout in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotae varietas harmoniae dulcis amoenaque resultat. — Gerson hat hier indessen offenbar das Organistrum im Sinne, wovon weiter unten die Rede sein wird.

5) Notker Labeo (aus dem 10. Jahrhundert) nennt die Rote „siebensaitig" — — fóne díu sínt ándero *lìrûn,* únde ándero *rótûn* iô *sîben sieten,* únde síbene *gelîcho* gewérbet. (GS I. 96.)

6) Notker (in symb. Athanasii) bemerkt, dass die ludicratores das alte Psalterium „ad suum opus traxerant, ejus formam commoditati suae habilem fecerant, et plures chordas annectentes *et nomine barbarico Rottam appellantes.*"

aus der Abtei S. Martial in Limoges stammenden Handschrift der Pariser Bibliothek[1]) abgebildet; das Instrument hat 3 Saiten, die über einen einfachen sattelartigen Steg gespannt sind und weist vor allem ein dieser Instrumentengattung ganz charakteristisches Merkmal auf: die Oeffnung am Griffbret, durch welche die Hand des Spielers hindurchgreift. Die Seitentheile (Zargen) zeigen sanfte Einbuchtungen, ein Merkmal, wodurch sich diese Art Crwth wesentlich von einer zweiten, möglicherweise ursprünglichen Gattung desselben Instruments unterscheidet, nach welcher der Crwth ein kitharartiges Instrument war und mit einem Plectron, aus dem sich in der Folge der Bogen entwickelte, gerührt wurde,[2]) so dass durch diese neue Behandlung die Kithara zur Geige wurde. Jene alte Form mahnt nun so sehr an die kräftigen, quadratischen antiken Phormingen, an die Lyra des Semiten von Beni-Hassan, an die Cithara teutonica, dass es wirklich schwer ist, den Gedanken an einen gemeinsamen Stammort aller dieser Instrumente abzuweisen. Ueber einem mit zwei Schallöffnungen versehenen, viereckigen, doch nach unten zu leicht ausgeschwungenen Schallkasten erhob sich zwischen zwei senkrecht aufsteigenden Armen ein von diesen festgehaltener Hals mit einem bis auf das Corpus des Schallkastens hinabreichenden Griffbret. Ueber dasselbe waren die Saiten gespannt, meistentheils 6 an der Zahl; vier davon waren Spielsaiten, die anderen beiden: bourdons. Die letzteren lagen ausserhalb des Griffbretes, waren in Octaven gestimmt und hatten, ihrer Bestimmung als Bassbegleitung entsprechend, einen stärkeren Ton als die Spielsaiten. Ungefähr vom 13. Jahrhundert ab erscheint der Crwth mit einem besonders construirten Stege: der eine Fuss desselben ist bedeutend länger (bis 7 cm) und reicht durch das c-förmige Schallloch auf den Boden des Instrumentes hinunter. Dadurch wird die Lage der Saiten eine schräge, andererseits aber vertritt der Steg somit die Vorrichtung des Stimmholzes, der „Stimme“.

Aus dem Crwth (Rota oder Rotte) entwickelte sich die „Fidel“. Man beseitigte die unbequemen, störenden Seitenarme und bildete den ganzen Schallkasten zu einer mandolinenartigen, mitunter auch rein ovalen Gestalt um. Zum ersten Mal tritt jetzt der Hals als selbständiger Bestandtheil hervor, während die Mitte des Körpers durchweg die stärkere Einbiegung zeigt, welche bis heutigen Tages das charakteristische Merkmal unseres Streichquartettes bildet.]

1) Msc. lat. Nr. 1118.

2) Vgl. Grimm, Neues Deutsches Wörterbuch s. v. „Bogen“. Was Fétis (Stradivari S. 4) gegen diese Ableitung vorbringt, ist ohne Gewicht.

Bei der Ungenauigkeit, mit welcher die Schriftsteller des Mittelalters die Namen der Instrumente halb willkürlich durcheinanderwerfen, geschah es, dass im Mittellatein, im Althochdeutschen die Namen *Rotta, psalterium, triangulum* und *lyra* bald dasselbe Instrument, bald ganz verschiedene Tonzeuge bedeuten.[1]) Wenn nun dieses Geigeninstrument, als das die Rotte, die Vioel u. s. w. denn doch vorzugsweise zu gelten hat, von Norden her Eingang fand, so begegnete es einem ganz verwandten, seit dem Eindringen der Mauren in Spanien und den Kreuzzügen von Süden herankommenden dreisaitigen Instrumente, dem *Rebec, Ribible, reberbe, rebesbe, rubebe,* oder *rebebe.* Die letztere Sprachform mahnt am entschiedensten an das Wort *Rebab,* womit die Araber ihr ganz ähnliches, auch ihren Dichtern, Sängern und Improvisatoren dienendes Instrument bezeichnen. Die dreisaitige Crotta und das auch dreisaitige Rebec verschmolzen so zu sagen in einander, und die künftige Herrschaft der Geigeninstrumente war entschieden oder wenigstens begründet. Die Mauren, Araber u. s. w. haben auf keinen Fall ihr Rebab von Norden her erhalten[2]) (wiewohl unter ihren Geigen auch eine „Rotte" genannt wird); wir begegneten dem Rebec unter verwandten Namen tief in Indien, wohin es wohl nur unmittelbar von dem benachbarten Arabien aus gelangt sein kann, welches letztere bei der Wanderung des Rebec auf keinen Fall eine blosse Zwischenstation zwischen der Kreideküste Britannien's und dem Palmenstrande Indien's, sondern einer der Centralpunkte, von wo die Verbreitung ausging, gewesen ist.[3]) Selbst die einsaitige Negergeige scheint sich von den mahometanischen Stämmen aus zu den armen Schwarzen verirrt zu haben. Dass nun die Musikanten der christlichen europäischen Länder den singenden Geigenton dem kurzen trockenen Klange der Lyren und Kitharen vorzogen, ist natürlich. [Charakteristisch für alle in Frankreich Rebec, Rubebe, auch Gigue, in Deutschland Geige und Lira, in Italien Ribeca, Giga und Lira genannten Instrumente ist der ovale Schallkasten, der entweder aus einem schalenartig geformten Körper besteht, oder dessen Decke und Boden durch Seitentheile (Zargen) verbunden sind. Diese letztere Art tritt indessen erst bedeutend später auf, offenbar unter dem Einfluss der sich immer weiter verbreitenden „Fidel", die, wie oben bemerkt, von Haus aus ein „Zargeninstrument" war.] Die älteste Abbildung

---

1) Ferd. Wolf a. a. O. S. 245. Er erwähnt den Vers: „Salmrottet gote unserem an dere harphen"; und aus einer Münchener Handschrift: „Als her David sein *rotten* spien, wan er darauf *herpfen* wolt".

2) Kiesewetter, Mus. d. Araber S. 91.

3) In Spanien, wo es an maurischen Reminiscenzen nicht mangelt, lebt das dreisaitige Rebab unter dem Namen Rabel bei Landleuten und Hirten bis heute fort.

eines Geigeninstrumentes findet sich in dem schon erwähnten, dem 8. Jahrhunderte entstammenden Manuscript von St. Blasien, wo es mit dem Namen „Lyra" bezeichnet wird. Diese sogenannte Lyra zeigt schon die wesentlichen Theile unserer Geige. Das Corpus ist mandolinenförmig, der Hals hat keine Bunde. Die einzige Saite, womit das Instrument bezogen ist,[1]) wird unten durch einen Saitenhalter festgehalten und ist über einen sattelförmigen Steg gespannt. Dazu kommt noch ein leicht und zierlich gestalteter, dem modernen ähnlicher Fiedelbogen.[2]) Auf anderen Abbildungen ist die „Lyra" mit mehr Saiten versehen: so auf einem Bilde aus einem angelsächsischen Manuscript aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts mit vier, auf einem Bildwerke der Kirche St. Georg zu Bocherville mit drei Saiten. Nach Analogie des (weiterhin zu besprechenden) Organistrums darf man als die eigentliche Normalzahl der Saiten drei bis vier annehmen, deren Stimmung vielleicht 1, 5, 8 war. Abbildungen solcher Instrumente zu drei Saiten finden sich öfter.[3]) Da die Saiteneinbuchtungen unserer Violinen fehlten, musste der Bogen nothwendig über alle Saiten gezogen werden.[4]) Wie bei dem Organistrum tönte zu der auf der ersten Stufe gespielten Melodie Grundton und Quinte auf der dritten und zweiten nach Art eines Orgelpunktes oder

---

1) Solche einsaitige Geigen müssen noch im 14. Jahrhundert im Gebrauch gewesen sein. Denn J. de Muris sagt: Arcus dat sonitum phialae rotulae *monochordae* (Summa mus. Cap. IV).

2) Des Fidelbogens geschieht unter demselben Namen schon im Nibelungenliede Erwähnung:

Volkêr der vil küene zôch nâher ûf der banc
einen *videlbogen* starken, michel unde lanc
gelîch eime scarpfen swerte, viel lieht unde breit,
dô sâzen unervorhten die zwêne degene gemeit.
(XXIX Avent.)

Ebenso im Chronicon picturatum Brunswicense vom Jahre 1203, wo ein „Wunderteecken" (Wunderzeichen) erzählt wird, wie nämlich im Dorfe Ossemer bei Stendal der „Parner" (Pfarrer) am Mittwoche in den Pfingsttagen seinen Bauern zum Tanze „veddelte". Da „quam ein Donnreschlach und schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen und XXIV Lüde tod up dem Tyn". So heisst es in der vita Caroli M. von Aimilianus de Peyrato, Abbas Moisiacensis (Manuscript No. 1343 der Pariser Bibliothek):

Quidam rebecam *arcuabant*
Muliebrem vocem confingentes.
(Vergl. Du Cange ad v. Baudosa.)

3) Z. B. Manuscript der Bibliothek von Douai, wo ein Affe, mit der Beischrift Neptunus, ein solches Instrument spielt. Vergl. Otte, Kunstarchäologie 3. Aufl. S. 285.

4) Diese wichtige Bemerkung macht Forkel. Hawkins (2. Bd. S. 272) sagt vom Crowth: the bridge differs from that of a violin in that it is flat, and not convex on the top, a circumstance from which it is to be inferred that the strings are to be struck at the same time, so as to afford a succession of concords.

Dudelsackes mit. Es spricht sich in dieser Eigenheit der Lyra, welche sie mit der Rotte und Vielle gemeinsam hat, ein den nordischen Völkern eigenthümlicher Trieb nach stärkerer Klangwirkung durch Zusammentönen mehrerer Stimmen aus. Diese Instrumente sind es, in welchen geradezu der Keim der sich im Norden zuerst entwickelnden Harmonie und Polyphonie gesucht werden muss. Die Freude einfacher Menschen an solcher Klangverstärkung kommt auch wohl sonst noch vor: die ägyptischen Fellahs haben ihr Argul, das auf denselben Effekt hinausläuft. Selbst den Spätzeiten der antiken Welt scheint dieser Effekt durch die aus dem Orient geholte Sackpfeife bekannt geworden zu sein; die dafür gewählte seltsame Benennung „Chorus" mag wenigstens einen Anhaltspunkt geben: das eine Instrument klang wie mehrere zusammensingende Stimmen. Wurde zu der Vielle oder Rotte gesungen, die Melodie des Gesanges im Einklange oder in der höheren Octave auf der ersten Saite mitgespielt und tönte dazu in den zwei andern Saiten Grundton und Quinte mit, so ergab sich, so roh das Ganze auch war, doch schon eine Art Ensemble und eine Art Unterscheidung zwischen Gesang und Begleitung, und der Sänger, der seinen eigenen Gesang begleitete, brachte einen Gesammteffekt von Klangwirkung hervor, der durch seine Fülle sich vom unbegleiteten Gesange unterschied und den geringen Ansprüchen der an nichts Ausgebildeteres gewöhnten Hörer genügen und ihnen Freude machen konnte. Spricht doch sogar noch Johann von Muris im 14. Jahrhundert von einer Diaphonia basilica, „wo Einer eine Note als Basis beständig aushält, indessen der Andere in der Quinte oder Octave darüber anfängt, auf- und absteigt und bei den Absätzen mit dem die Basis Aushaltenden in Concordanzen zusammentrifft." [1]) Den Gesang zu begleiten scheint die vorzüglichste Aufgabe solcher Instrumente gewesen zu sein. Eine Sculptur der Kirche St. Georg von Bocherville bei Rouen zeigt eine phantastische Gnomengestalt, wie sie dem romanischen Kunststile eigen sind: ganz deutlich sieht man, dass das seltsame Männlein, während es seine kleine Geige streicht, dazu geöffneten Mundes singt. Im Nibelungenliede singt der ritterliche Fiedler Volker in Bechelare beim Scheiden zu seinem Instrumente:

---

1) Diaphonia est modus canendi duobus modis melodiam et dividitur in *basilicam* et *organicam*. Basilica est: canendi duobus modis melodiam ita, quod unus teneat continue notam unam quae est quasi basis cantus alterius concinentis, alter vero socius cantum incipit vel in diapente vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat. (De Muris, Summa Mus. XXIV.) Der byzantinische Kirchengesang weist eine auffällige Analogie zu der „Basilica" auf: den Gesang der *ἰσοκρατοῦντες*.

Volkêr der snelle mit sîner videlen dan
kom gezogenlîche für Götelinde stan
er videlt süeze doene und sang ir sîniu liet:
dâmite nam er urloup, dô er von Bechelâren sciet.[1])

Ein anderes Instrument, das Organistrum, diente jenem Streben nach Vollstimmigkeit in ähnlicher Weise wie die Vielle. Es ist ein unter dem Namen Bettlerleyer bis auf den heutigen Tag bekanntes, bei den Savoyarden u. s. w. noch immer gebräuchliches Instrument. Das Organistrum ist unverkennbar aus der alterthümlichen Rotte entstanden, an welche auch seine Gestalt auffallend mahnt, ja deren Name darauf überging. Um die Bogenführung, welche schon damals ihre Schwierigkeit hatte und einen festen geübten Arm erheischte, zu erleichtern oder vielmehr zu beseitigen, substituirte man den Fidelbogen durch den am Instrumente selbst angebrachten Mechanismus eines Rädleins, welches mit seinem colophoniumbestrichenen Lederrande die Saiten zum Tönen brachte, wenn es mittelst einer aus dem Corpus des Instrumentes hervorragenden Kurbel in Umschwung gesetzt wurde.[2]) Für vornehme Dilettanten war es gewiss eine höchste willkommene Erleichterung. Da nun aber das Instrument dabei nothwendig quer vor dem Spielenden liegen musste und nicht gleich den Geigeninstrumenten längelang an Knie oder Schulter gestemmt werden konnte: so musste für das Greifen der Töne auf dem Griffbrete eine besondere Vorsorge getroffen werden, damit es dem Spieler in der Hand liege; dieses geschah durch eine Art längs des Griffbretes angebrachter Claviatur, deren Tasten die höchste Saite an den gehörigen Punkten abtheilten; die tieferen, meistens in der Quinte *C—g* gestimmten Saiten tönten immerfort dudelsackartig mit.[3]) Im 13. und 14. Jahrhundert erhielt das Organistrum den bezeichnenden Namen Symphonia (Zusammenklang), Chifonie oder Cyfonie.[4]) Da man es mit den Benennungen nicht genau nahm, so gingen auch die Namen viella und lyra darauf über; die Franzosen nennen es noch jetzt „vieille", die Deutschen „Leier". Auch den Namen Rota bekam es schon in früher Zeit, wenigstens ist der Irrthum nicht selten, diese Bezeichnung nicht von dem Geigeninstrumente Crotta, sondern von dem kleinen Rade (rota) abzuleiten, welches beim Organistrum die Saiten in Bewegung setzt.[5])

1) XXVII. Avent.

2) Vgl. Gerson a. a. O.

3) Das Instrument ist heutzutage eine Seltenheit geworden. Ich habe es in meinen Knabenjahren noch spielen hören. Der Klang war näselnd und schnarrend, aber keineswegs unangenehm.

4) Vergl. Du Cange ad v. Symphonia.

5) So sagt Johann Cocleus in seinem Tetrachordum Mus. Tract. I. cap. 10: *Rota* vero instrumentum est, quo coeci mendicantes utuntur. *Habet introrsum rotulam parvam.* Vgl. hierzu Joh. Gerson, Opera III. 1. Sp. 627 f. Das Instrument ging, wie man sieht, aus den Händen der

Von den nordischen Instrumenten wären hier noch jene einfachen Hörner zu erwähnen, welche leicht gebogen und oft von sehr beträchtlicher Grösse an die noch jetzt gebräuchlichen Alpenhörner erinnern, und von denen unverkennbar die sogenannten Zinken und Krummhörner des späteren Mittelalters abstammen. Auf einer Wandmalerei der Kirche von St. Savin in Frankreich, die Gesetzgebung auf Sinai darstellend, halten vier Engel solche Rolandshörner in Händen.[1]) Ein altes sächsisches Manuscript aus dem 8. Jahrhundert in der Bibliotheca Cottoniana stellt Hornbläser vor, welche fast mannslange Instrumente tragen. Diese Hörner wurden von wirklichen Stierhörnern, von Holz und später von Elfenbein verfertigt und mit Schnitzwerken von Jagden u. s. w. geziert,[2]) zuweilen mit antikisirenden Darstellungen von Quadrigen, Greifen u. s. w. und daneben als Ornament jenes phantastische nordische Bandgeflecht.[3]) Das sind die berühmten, unter dem Namen „*Oliphant*“ in der Ritterpoesie wohlbekannten Hörner. Eine Combination aus Pfeife und Horn ist die seit alter und vielleicht ältester Zeit bei den gälischen Stämmen gebräuchliche Sackpfeife (bagpipe). Nach Richard Stanyhurst's Beschreibung glich das Instrument völlig dem noch jetzt gebräuchlichen sogenannten Dudelsack. Die Hibernier zogen damit in den Kampf. Die allbekannt charakteristische Eigenheit dieses Instrumentes, zu einer in höherer Lage gespielten Melodie einen fortklingenden Basston, und zwar von jeher in der Zusammensetzung aus Grundton und Quinte, hören zu lassen, entspricht völlig der ähnlichen Klangcombination der Organistren und Rotten oder Viellen, und so wurden durch diese ganze Familie von Instrumenten jene Völker daran gewöhnt, eine (wenn auch noch ganz rohe) mehrstimmige Musik zu hören, und ihr Gehör gewöhnte sich, den charakteristischen Klang der uns so hohl scheinenden nackten Quinte bei jeder Musik zu hören. Es ist also ganz begreiflich, wenn späterhin auch die Orgelspieler auf ihrer Orgel (Organum) ähnliche Klangeffekte absichtlich aufsuchten, ja wenn die Sache unter dem Namen

---

Grossen in die Hände der Bettler über und wurde besonders das charakteristische Tonwerkzeug der Blinden; denn auch bei Du Cange werden Verse aus Bertrand du Gueschin's Chronik citirt, worin es heisst:

ens ou pays de France et ou pays Normant
Ne vont tels instruments fors *aveugles* portant
Ainsi vont les aveugles et li povres truant
— — — et demandant leur pain u. s. w.

Bei Athanasius Kircher (Musurgia S. 487) hiess das Instrument „lyra mendicantium“, die Bettlerleier.

1) Abgebildet in Kugler's Kunstgeschichte (3. Aufl.) 2. Bd. S. 178, Diese Malereien gehören dem Ende des 11. Jahrhunderts an.

2) Vergl. Atlas von Casper und Guhl 1. Bd. A. Taf. I. Fig. 14.

3) Ein sehr schönes Exemplar dieser Art besitzt der Domschatz zu Prag. Vgl. auch Hipkins a. a. O. Pl. I u. IV.

des Organums endlich auch in die mehrstimmige Vokalmusik hineingetragen wurde.

Mochte die Musik all' dieser Völker noch so roh und barbarisch sein, sie selbst brachten ein so frisches, bildungsfähiges Element in die altgewordene Culturwelt, ob man gleich gewohnt ist in jenen nordischen Gästen eben nur Culturzerstörer zu erblicken. Jene mythischen „Gothen", deren Name ein Sammelbegriff für jede Verwüstung geworden ist, können hier natürlich nicht in Betrachtung kommen. Die Geschichte weiss vielmehr von dem Ostgothenkönige Theodorich zu erzählen, dem man mit besserem Rechte als manchem anderen den Namen des Grossen gegeben hat. Ein Freund der Wissenschaft und Kunst und zugleich ein tüchtiger, kraftvoller Regent wirkte er von seinem Ravenna aus segensreich für das der Ruhe bedürftige Italien. Wie leicht die Elemente antiker Bildung bei ihm und Seinesgleichen Eingang fanden, beweist neben anderen Zügen auch jener Brief an Boetius, dessen Inhalt für uns hier besonders interessant ist. Chlodwig, der Frankenkönig, hatte auf Zureden seiner Gemahlin Chlotilde das Christenthum angenommen, ein Schritt, dem in jenen Zeiten auch Annäherung an die Cultur der christlichen Länder unmittelbar zu folgen pflegte. Er wollte nun auch einen Sänger haben, der ihm mit Musik im italienischen Geschmacke, mit Gesang und Zitherschlag das Herz erfreue.[1]) Er schrieb an Theodorich nach Ravenna und bat dringend ihm einen Citharöden zu schicken. Theodorich seinerseits wendete sich an Boetius, als an einen gewiegten Kenner, und trug ihm die Auswahl auf: „wir kennen dich als einen in musikalischer Gelehrsamkeit wohl bewanderten Mann; dir und Deinesgleichen aber, die ihr den Gipfel einer so schwierigen Wissenschaft zu ersteigen vermochtet, liegt es ja auch ob einen wohl Unterrichteten auszuwählen" u. s. w. Der Brief ist in mehr als einer Beziehung merkwürdig. Theodorich (oder vielmehr Cassiodor, der Briefschreiber in dessen Namen) will vor dem gelehrten Römer mit seiner Bildung nicht gar zu schlimm bestehen und lässt daher ganz unnöthiger Weise im glänzendsten Wortpomp ciceronianischer Sprache die gewohnten Phrasen über Werth und Würde der Musik ertönen, wie sie süsstönend aus der Maschine des Weltalls klingt, alle möglichen Leidenschaften bezähmt, ja mit einem recht hübschen

1) Die Ansicht, welche Du Peyrat ausspricht und Forkel (Gesch. d. Musik 2. Bd. S. 99) auf dessen Zeugniss hin gelten lässt, dass Chlodwig den Sänger begehrte, damit er die Musik des neuen christlichen Gottesdienstes einrichte, halte ich für irrig. Zu so etwas würde man, nach damaligen Begriffen, keinen weltlichen Sänger, sondern einen Priester berufen haben. Und zu was hätte sich Gregor von Tours noch um den Kirchengesang in Frankreich zu bemühen nöthig gehabt, wenn wirklich durch jenen anonymen Citharöden aus den „Hofsängern" des Chlodwig etwas so Vortreffliches gewordenwäre, wie Du Peyrat behauptet?

Wortspiel wird gesagt: die Saite (chorda) habe ihren Namen wohl davon, weil ihr Klang die Herzen (corda) rührt. Dann kommen die bekannten Geschichten von Orpheus, Amphion u. s. w., aber auch von König David. Die ganze Fassung zeigt, dass es eben conventionelle Redensarten der Schulbildung sind, welche um des Conventionellen willen auch hier wiederholt werden. Und doch klingt ein Ton echt germanischer Ehrlichkeit heraus, der wohl auf Rechnung Theodorich's selbst zu setzen ist: die die Leidenschaft bemeisternde oder anregende Wirkung der Musik überhaupt und der Tonarten insbesondere läuft hier vorzüglich darauf hinaus, die Berserkerwuth zu beschwichtigen oder auch, und zwar vor dem Kampfe, anzufachen.[1]) Der wackere Ostgothe denkt augenscheinlich an seine eigenen moralischen Bedürfnisse: „Nachtheilige Trauer wird durch Musik erheitert, aufbrausende Wuth gedämpft, blutige Wildheit wird durch sie besänftigt, Trägheit und Ermattung ermuntert u. s. w. Das Alles bewirken unter den Menschen fünf Töne, die man nach den Namen der Provinzen nennt, wo sie erfunden worden sind. Denn die göttliche Gnade, deren Werke alle lobwürdig sind, hat ihre Gaben an verschiedene Orte verschieden ausgetheilt. Der Dorische Ton bringt Schamhaftigkeit und Keuschheit hervor, der Phrygische erregt Kämpfe und entflammt zur Wuth, wogegen der Aeolische die Stürme der Seele wieder beschwichtigt und den Beruhigten in Schlaf wiegt; der Iastische schärft das abgestumpfte Erkenntnissvermögen und leitet den irdisch befangenen Sinn zum Verlangen nach dem Himmlischen; der Lydische dagegen beruhigt die allzuschweren Sorgen der Seele und vertreibt den Verdruss und stärkt, indem er ergötzt.“ [2]) Also sittenstrenge Keuschheit, Kampfesmuth, Erleichterung der schweren Regentensorgen, billige Ergötzungen und zum Schlusse die Richtung zum Himmel: das verlangte der Ostgothenkönig an Wirkungen von der Musik, und da hätten wir das ganze Bild des edeln, mannhaften, naturwüchsigen Helden beisammen. Theodorich's Worte (oder seine Ansichten, denen der schreibende Cassiodor Worte lieh) erscheinen hier wahrlich wie ein Programm der christlich-abendländischen eben erst im Aufkeimen begriffenen Musik.

---

1) Saxo Grammaticus, Hist. Danicae (ed. Alfr. Holder, Strassburg 1886) erzählt, dass Erik, der Dänenkönig, durch den Gesang eines Citharöden in wüthende Aufregung gerieth, so dass er ihrer Vier umbrachte. Caspar Printz von Waldthurm macht dazu in seiner 1690 erschienenen „historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst“ S. 102 die Bemerkung: „sintemal hoher Potentaten Handlungen allerdings zu fürchten, wenn sie bei gutem Verstande, geschweige denn, wenn sie wüthen, und kein schädlicher Ding für den Unterthanen als dem König auch nur für etliche Minuten lang seinen Verstand zu verwirren.“

2) Der Brief steht in Cassiodori Varia lib. II. ep. 40.

Als **Boetius**, an den sich Theodorich als an das musikalische Orakel seiner Zeit wendete, jenen Brief empfing, dachte er wohl kaum, dass es ihm bestimmt sei, noch Jahrhunderte lang für die Welt das echte und beinahe einzige musikalische Orakel zu bleiben. Wie Boetius in seiner ganzen Bildung, Schreibart, Philosophie und Gelehrsamkeit, in seinem Leben und Tode durchaus noch den Eindruck eines antiken Menschen macht, so hat durch ihn die antike Musik, gleichsam sterbend, den Folgezeiten ein Vermächtniss hinterlassen, das Gegenstand der mühseligsten Arbeit und Forschung für das Mittelalter wurde; sie hat durch ihn in seinen Büchern *de musica* ein Gesammtbild ihres Wesens, ihrer Lehren und Eigenheiten der Nachwelt zum Andenken hinterlegen lassen, ehe sie im Zeitenstrome für immer unterging. Die Schriftsteller des Mittelalters, Hucbald, Theogerus von Metz u. A. m., erwähnen Boetius kaum je ohne Lob. Er ist der *vir doctissimus, eruditissimus, disertissimus, genere et scientia clarissimus,* ein *panditor artis.* Abälard rühmt ihn als Repräsentanten aller Einsicht in Sachen der Musik, und selbst Papst Johann XXII. beruft sich in seinem 1322 gegen die mensurirte Musik erlassenen Decretale auf die Autorität des Boetius. Franco preist ihn als den Theoretiker aller Theoretiker (er wird überhaupt sehr oft als Theoretiker citirt, wogegen nur Guido von Arezzo einmal meint: „Boetius sei für den Philosophen sehr gut, für den Sänger aber eigentlich unbrauchbar.“[1]) Anitius Manlius Torquatus Severinus Boetius gehörte seiner Abstammung nach einem alten römischen Patriciergeschlechte an und ward um das Jahr 470 geboren. Er bekleidete verschiedene Staatsämter, erlangte die consularische Würde und genoss das Vertrauen Theodorich's in hohem Grade. Als die katholischen Römer, dem Arianer Theodorich abgeneigt, ihre Blicke dem orthodoxen Kaiser in Byzanz zuwendeten, und der bei ausgebrochener Verfolgung der Arianer im Orient zur Vermittelung dahin gesendete römische Bischof Johannes unverrichteter Sache zurückkam, witterte Theodorich Verrath und liess Johannes zu Ravenna in's Gefängniss werfen. Dass nun Boetius die Vertheidigung des Beschuldigten übernahm und darin die unvorsichtige Aeusserung machte: „er sei eben so gut ein Verräther wie Johannes,“ benutzten seine Feinde zu seinem Sturz. Er wurde seiner Würden entsetzt, verbannt und endlich im Jahre 526 enthauptet; ein Verfahren, das Theodorich hernach schwer bereute. Das bewunderte Buch „De consolatione philosophiae“, welches Boetius in seinem Unglücke schrieb, und sein tragisches, an das Mitgefühl

1) . . . . Boetium in hoc non sequens, cujus liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est (Epistola de ignoto cantu, in fine; bei GS 2. Bd. S. 50).

sprechendes Ende haben ganz gewiss mit dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit auch auf sein tief gelehrtes, aber schwer verständliches Werk über Musik zu leiten, welches für das Mittelalter eine Art Fundamentalcodex der Musik blieb. Denn es war jener Periode ein Bedürfniss, für jedes Wissen, für jede Speculation ein gegebenes, von nicht anzutastender Autorität hingestelltes Fundament zu haben, an das die Forschung erklärend, ausdeutend, weiterstrebend ihre Lehren knüpfte, durch das gegebene Fundament aber eben verhindert war, voraussetzungslos auf die letzten Gründe der Sache zurückzugehen. Ja sie hätte es für Frevel gehalten, irgend einen Lehrsatz jener Autorität anzutasten, kaum wagte sie eine prüfende Untersuchung. Wie die Scholastik auf die Kirchenlehre ein unendlich künstliches Denkgebäude aufthürmte, so fand der Musikgelehrte an Boetius einen festen Anhaltspunkt. Jene Aeusserung Guido's oder das Capitel des Abtes Wilhelm von Hirschau „Wie Boetius sich geirrt“[1]) muss den Zeitgenossen beinahe wie Ketzerei geklungen haben. Auch die seltsamen Zeichnungen zur Erläuterung der Intervalle, Tonverhältnisse u. s. w., womit das Buch des Boetius ausgestattet ist, mochten dem phantastischen Sinne des Mittelalters besonders zusagen. Man vervollständigte sogar diese Zeichnungen und konnte sich kaum darin genug thun. Die von Glarean zur Erläuterung des Boetius entworfenen Figuren gleichen bald Maschinen und wunderlichen Apparaten aus irgend einem „Laboratorium zu phantastischen Zwecken“, bald märchenhaften Kuppelbauten, bald verschlungenen Drachenleibern, bald Zaubercharakteren. So begegnen sie dem Blicke fast auf jedem Blatte, und seltsam volltönende griechische Namen und mystische Zahlen, die zur Erläuterung der den Beschauer geheimnissvoll ansprechenden Bilder beigeschrieben sind, konnten den anregenden Reiz der Sache nur vermehren. [2])

Boetius selbst, welcher 18 Jahre in Athen studiert hatte, erscheint in seiner Schrift vorzugsweise als gelehrter Redactor der musikalischen Theorien und Sätze eines Pythagoras, Aristoxenos, Nikomachos, Ptolemäus u. A., auf welche er sich auch ausdrücklich

---

1) Qualiter Boetius et ceteri musici in *D* et *d* erraverint, eo quod duplex et necessario assumatur. St. Wilhelm frägt ohne Weiteres: Quare secundum Boetium et non secundum Ptolemaeum vel secundum omnes antiquissimos musicorum dicamus? (bei GS Bd. 2. S. 168).

2) Man vergleiche die Basler Gesammtausgabe in Folio v. J. 1570 S. 1371 bis 1481, wo es zum Schlusse heisst: Anitii Manlii Severini Boethi libri V Musices per *Henricum Glareanum* et emendatae et *multis figuris* demonstrationibusque luculentissime auctae. Die Universitätsbibliothek zu Prag besitzt einen ganz ausgezeichneten Boetius in einem grossen prächtigen Pergamentcodex des 10. Jahrhunderts. Auch dieser ist mit seltsamen Aufrissen reichlich ausgestattet. Neuere Ausgaben von Gottfr. Friedlein. Lips. (Teubner) 1867 und die Uebersetzung und Erläuterung von Oscar Paul, Boetius und die griechische Harmonik. Leipz. (Sander) 1872.

beruft. Was er an eigener Speculation einwebt ist ernst, tüchtig und gehaltvoll. Die Musik ist ihm ein Theil der Mathematik; aber während die anderen Zweige der mathematischen Wissenschaft nur auf Erforschung der Wahrheit ausgehen, hat die Musik auch einen moralischen Werth[1]): denn die Zusammensetzung unseres Körpers wie unseres Geistes beruht auf gewissen der Musik analogen Verhältnissen.[2]) Ein diesen Verhältnissen entsprechender Zusammenklang erfreut uns daher, wogegen uns ein damit in Widerspruch stehender beunruhigt und uns missfällt. Die wahre Erkenntniss besteht aber in dem Ergründen des Wesens der Dinge. Dass Etwas ein Dreieck, ein Viereck sei, nimmt auch der Ungebildete durch seine Sinne wahr; aber um zu erkennen, was ein Dreieck oder ein Viereck eigentlich sei, muss er sich an einen Mathematiker wenden.[3]) Die Kraft des Geistes muss darauf gerichtet werden, das von der Natur Eingepflanzte durch die Wissenschaft begreifen zu lernen. So ist es also nicht genug, dass man sich an musikalischen Melodien ergötze, man muss auch die Verhältnisse zu ergründen wissen, durch welche die Töne untereinander verbunden sind.[4]) Der Sinn, der die unmittelbaren Eindrücke des Hörbaren empfängt, darf nur der Diener sein; Herr und Richter muss die vernünftige Erkenntniss bleiben.[5]) Aus diesen Sätzen, welche Boetius seinen Auseinandersetzungen voranstellt, erkennt man seine Tendenz, keineswegs ein musikalisches Lehrbuch, sondern vielmehr eine philosophische Phänomenologie der Musik zu bringen. Er will die Gründe der musikalischen Erscheinungen begreifen lehren und zwar zunächst die physikalischen und mathematischen Momente derselben. Dass die Musikforscher des Mittelalters (mit Ausnahme des durch und durch praktischen Guido von Arezzo) solches nicht einsahen und die Begriffe philosophischer und praktischer Musiklehre fortwährend verwirrten und durcheinanderwarfen, war vielleicht der schlimmste Schaden, den ihr Studium des Boetius

---

1) Unde fit, ut, cum sint quatuor matheseos disciplinae, ceterae quidem ad investigationem veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati conjuncta sit (I. 1). Boetius knüpft an diesen Satz die bekannten Wundererzählungen von Thaletas, Arion, Pythagoras u. s. w., welche auf das für Legendenmirakel sehr eingenommene Mittelalter tiefen Eindruck zu machen nicht verfehlten.

2) .... id nimirum scientes quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione conjuncta sit (I. 1 Friedl. S. 186, 3).

3) Rursus cum quis triangulum respicit vel quadratum, facile id quod oculis invenitur agnoscit; sed quaenam trianguli aut quadrati sit natura, a mathematico necesse est petat. (I. 1 Friedl. S. 179, 12.)

4) Quocirca intendenda vis mentis est, ut id quod natura est insitum scientia quoque possit comprehensum teneri..... Sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjunctae sint vocum proportione discatur (I. 1 Friedl. S. 187, 10).

5) Famulusque sit sensus, judex vero atque imperans ratio (I. 9. Friedl. S. 196, 6). Der Satz ist pythagoräisch.

verschuldete. Boetius sucht das Wesen der Musik aus der Natur des Tones zu begreifen: die in rascheren Schlägen erschütterte Luft gibt einen höhern Ton, als wenn ihre Schwingungen langsamer vor sich gehen; das Maass dieser Schnelle und Langsamkeit lässt sich gegen einander in einem Zahlenverhältniss ausdrücken, folglich sind mathematisch aussprechbare Proportionen das Fundament der Musik. Diese sind mit Strenge festzuhalten, deshalb auch die Sätze des Aristoxenos zu bestreiten,[1]) der die Entscheidung darüber dem Ohre anheimstellt. Nachdem Boetius die griechischen Namen des Achtzehntonsystems, die Eigenheiten des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechtes und die Eigenheit der Consonanz erklärt hat, welche darin besteht, „dass zwei Töne, ein tieferer und ein höherer, zugleich angeschlagen, zu einem lieblichen Mischtone zusammenschmelzen,“ [2]) was wieder auf der leichten Fassbarkeit der zu Grunde liegenden Zahlenverhältnisse beruht,[3]) zieht er das Resultat; das Wesen des Musikers, der wirklich diesen Namen verdienen will, bestehe nicht in der handfertigen Uebung, sondern im geistigen Verständniss, worunter er aber nicht das ästhetische Verständniss des Künstlers, sondern das rein intellectuelle des Philosophen meint. „Um wie viel ist denn also,“ fragt er, „die Kenntniss der Musik im Begreifen ihrer Gründe höher als ihre thatsächliche Ausübung? Um so viel, als der begreifende Geist höher steht denn der mechanisch wirkende Körper! Das Werk der Hand ist nichts werth, wenn nicht die Vernunft es leitet. Die blossen Spieler nennt man nach ihren Instrumenten: der Citharöde heisst so nach der Cither, der Tibicen nach der Tibia. Nur der ist ein Musiker, der das Wesen der Musik an sich, nicht durch Handübung, sondern durch Vernunft begreift.“ [4]) Mit einer so einseitigen Hervorhebung des speculativen Theiles war nun freilich die Musik aus der Reihe der Künste weg und unter die Wissenschaften hinübergeführt. Es hat sehr lange gedauert, ehe sich das Mittelalter von dieser Auffassung seines Boetius, der viel mehr Mathematiker und Philosoph als Musiker

1) Es ist bezeichnend, dass Boetius, der öfter die differirenden Meinungen eines Philolaos, Nikomachos, Ptolemäus u. s. w. in ruhiger Darstellung einfach nach einander entwickelt, nicht umhin kann, die Sätze des Aristoxenos wiederholt und entschieden zu bekämpfen (II. 30; III. 1. 3; V. 12). Der Lehrsatz von der ungleichen Theilbarkeit des Tones bildet beinahe den durchgehenden Grundzug und das Hauptdogma des Boetianischen Buches.

2) I. 28.

3) I. 29.

4) I. 34. Diese Sätze schreibt ihm Regino von Prüm (vgl. GS I. 237 und 247) fast wörtlich nach; ebenso Vincentius Bellovacensis. In welchem Umfang übrigens Boetius von den Musiktheoretikern des Mittelalters benutzt wurde, lehrt ein Blick auf die vergleichenden Tabellen, die sich in Brambach, „Die Musiklitteratur des Mittelalters“ . . . (500—1050 n. Chr.) Karlsruhe 1883 auf S. 3, 7, 9, 12, 14 finden.

war, losmachen konnte. In der bedenklichen Nähe der Arithmetik, Geometrie, Dialektik u. s. w. vergass die Musik beinahe, dass sie von Hause aus eine schöne Kunst sei, dass es ihre Aufgabe sei, das Schöne in Tönen zu verwirklichen; sie begnügte sich das mathematisch Richtige zu erreichen, bei dem nicht der ästhetische Sinn, sondern der Verstand das entscheidende Wort hatte. Doch bleibt dem Boetius die Erkenntniss durch Wahrnehmung mittels der Sinne keineswegs ausgeschlossen. Es ist vielmehr nöthig die Resultate, welche der rechnende Verstand gewonnen hat, durch das physikalische Experiment, das ist durch Theilung der Monochordsaite, anschaulich zu machen. Hier ist aber nun wieder eine wissenschaftliche Seite erfasst, welche mit dem eigentlichen Berufe der Musik als Kunst nichts gemein hat. Diesen eigentlichen Beruf lässt Boetius ganz unbeachtet; denn seine allgemeinen Phrasen über den sittlichen Werth der Musik und die Wiedererzählung der alten Wundersagen von Arion, Pythagoras u. s. w. sind dafür kein genügender Ersatz. Die Grundzüge dieser ganzen Auffassung findet man mehr oder weniger treu wiederholt bei den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters wieder.[1])

Neben dem Buche des Boetius war es vorzugsweise die sehr eigenthümliche und allerdings dem mittelalterlichen Geschmacke sich nähernde Dichtung des Martianus Capella (Ende des 4. Anf. des 5. Jahrh.) „von der Hochzeit des Mercur mit der Philologie", aus deren 9. Buch musikalische Kenntnisse geschöpft wurden. Dadurch wurde gewissermassen auch Aristides Quintilianus zugänglich, da Martianus Capella den grössten Theil der in jenem Capitel behandelten Musiktheorie aus Aristides übersetzt hat.[2]) Schon im 9. Jahrhundert fand die Schrift des Martianus an Remigius Altisiodorensis (Remi von Auxerre) einen Commentator.[3]) Wie populär diese Mercurshochzeit war, beweist nebenbei auch der Umstand, dass Hedwig von Schwaben in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts dem Kloster von St. Gallen eine Alba schenkte, die mit einer Goldstickerei geziert war, welche die Vermählung des Mercur mit der Philologie darstellte, und dass um 1200 die Aebtissin Agnes von Quedlinburg mit ihren Klosterjungfrauen denselben Gegenstand wählte, als sie kostbare Teppiche zur Ausschmückung der Chorwände in der Quedlinburger Stiftskirche verfertigten.[4]) Weniger Einfluss scheint das Werk des Magnus

1) Vergl. S. 47, Anm. 4.

2) Das Nähere hierüber s. bei H. Deiters, Ueber das Verhältniss des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus (Progr. des Kgl. Mar.-Gymn. in Posen) 1881. Ausgabe des Martianus von Fr. Eyssenhardt Lips. (Teubner) 1866. Das 9. Buch auch in Meibom's Ant. mus. auct. VII. Amst. 1652; V. 2, 165 ff.

3) Dieser Commentar ist abgedruckt bei GS 1. Bd. S. 63—102.

4) Franz Kugler, Handbuch der Gesch. d. Malerei. 2. Aufl. Berlin 1847. S. 169 u. 171.

Aurelius Cassiodorius (c. 477—570) *de artibus ac disciplinis liberalium litterarum* gehabt zu haben, dessen fünftes Capitel des 2. Buches eine kurze Uebersicht der Musiklehre enthält.[1]) Man hat die unendliche Arbeit, welche das Mittelalter an das Verständniss der überlieferten griechischen Theorien setzte, eine Art Unglück genannt, das Hinderniss einer raschen naturgemässen Entwickelung der Tonkunst, welche erst in dem Maasse gediehen sei, als sie sich von den antiken Ueberlieferungen befreite.[2]) Aber man muss dagegen in Betrachtung ziehen, dass ohne ein von der Autorität antiker Bildung überliefert Gegebenes, ohne ein bei den Alten gültig Gewesenes, welches für das Mittelalter nun einmal eine unerlässliche Vorbedingung und gleichsam ein *primum mobile* seines höheren intellectuellen Strebens war, die Musik einerseits in den Händen der Gaukler und „Histrionen" es vielleicht zu einem handwerklichen Naturalismus gebracht hätte, aber immer nur ein verachtetes, keiner höheren Richtung bedürftiges oder auch nur fähiges Wesen geblieben, andererseits aber im strengen Conservatismus der Kirchengesänge zu mechanischem, erstarrtem Byzantinismus verholzt wäre. Die mittelalterlichen Theoretiker verstanden freilich ihren Boetius, wie die mittelalterlichen Philosophen ihren Aristoteles; aber es war eine redliche Arbeit, die ihre Früchte trug, wenn die Theoretiker des 11. Säculums fortfuhren, wo jene des 10. aufgehört und ihre Arbeit dem folgenden 12. Jahrh. übergaben und so fort bis auf die grossen Theoretiker des 15. und 16. Jahrh., wobei in jedem Jahrhunderte bedeutende Resultate gewonnen wurden.

Vierter Abschnitt.

Der Gregorianische Gesang.

Das vom heil. Ambrosius begonnene Werk einer Regelung des Kirchengesanges wurde gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts vom Papste Gregor dem Grossen (geb. um 540, Papst von 590 bis 604) fortgesetzt. Er sammelte die gebräuchlichen Kirchengesänge, er vermehrte sie durch neue, er ordnete sie nach den Zeiten des Kirchenjahres, er sorgte dafür, dass sie in dauernden Tonzeichen niedergeschrieben wurden; er verbesserte die Grundlagen des Kirchengesanges und hat letzterem jene feste, seitdem

1) Einzelne Angaben finden sich noch bei Vitruv 5, 4, Censorinus (c. 10) und Macrobius (Somn. Scipionis 2).
2) In diesem Sinne Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig 1846, S. 1.

nur durch Abweichungen und Ausartungen im Einzelnen, aber durch keine vorsätzliche Reform anderweit veränderte Gestalt gegeben, in welcher er unter dem Namen des Gregorianischen Gesanges in der katholischen Kirche als deren Ritualgesang bis heut in Anwendung geblieben ist. Wie Kaiser Justinian kurz vor Gregor's Zeiten der Verwirrung in Gesetzeskunde und Rechtspflege dadurch ein Ende machte, dass er die gangbaren, aber nicht gleichmässig zur Anwendung gebrachten Lehren, Aussprüche und Entscheidungen der berühmtesten römischen Juristen in dem grossen Sammelwerke der Pandecten vereinigte und so der Willkür Schranken setzte: so sammelte, sichtete, ordnete Gregor in seinem Antiphonar die gangbaren Kirchengesänge und setzte an die Stelle der bisherigen willkürlichen Auswahl der vorzutragenden Gesänge durch die Kirchenvorsteher eine feste Norm. — Ueber den Punkt, dass das Antiphonar Gregor's ein Sammelwerk war, sind die Berichterstatter einig,[1]) und so muss man den Gregorianischen Gesang recht eigentlich als eine gleichsam von selbst emporgesprosste Blüte aus den ersten Jahrhunderten der Kirche ansehen, als den echten, specifisch christlichen Volksgesang; und wenn die Legende erzählt, der heilige Geist selbst habe diese Gesänge eingegeben, so kann man es in dem angedeuteten Sinne auch ohne die Wundersage vollständig gelten lassen. Gregor's Verdienst dabei ist (auch abgesehen von den neuen Gesängen, deren Beifügung ihm eine nicht zu verwerfende Tradition zuschreibt) keineswegs das eines blossen Sammlers. Er hat vielmehr die Gesänge in einer Weise nach

1) Der Biograph Johannes Diaconus sagt: In domum Domini more sapientissimi Salomonis propter musicae compunctionem dulcedinis *Antiphonarium centonem* cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. Bei Sigebert: Antiphonarium regulari musicae modulatione *centonizavit.* Bei Rupertus Tuitiensis (de div. off. c 21) noch deutlicher: Antiphonarium regulariter *centonizavit* et *compilavit.* Gerbert sah, wie er erzählt (De cantu II. S. 260), ein Sacramentarium monasterii Compendiensis, worin es heisst: Gregorius praesul meritis et nomine dignus summum ascendens honorem *renovavit monimenta patrum priorum* et composuit hunc libellum musicae artis scolae cantorum per anni circulum. Lambillotte will in dem Worte centonizare eine Anspielung auf die Notation des heil. Gregor finden: or, que veut dire ce mot? N'est il pas dérivé du grec *κεντεω*, qui signifie *aiguilloner, poinçonner;* et ne pourrait-on y trouver quelques relations avec les *points,* les *virgules* et tous les autres signes neumatiques? (Antiph. de St. Grég. S. 25). Diese Frage ist entschieden zu verneinen. Cento ist ein gutes klassisch lateinisches Wort und bedeutet ein Zusammengeflicktes. So sagt schon Plautus: centones alicui sarcire, für Jemandem Lappen zusammennähen, was hier als „anlügen" gemeint ist. Bei Jul. Caesar werden Schutzdecken zum Abhalten der Geschosse centones genannt. Juvenal (Sat. VI) sagt von Messalina: Intravit calidum veteri *centone* lupanar. Endlich hiess cento ein aus allerlei Gedichten zusammengesetztes, zusammengestoppeltes Poem, wie der Cento nuptialis des Ausonius. Den gleichen Sinn behielt das Wort im Mittelalter So erklärt das Glossar von *Du Cange:* Centonizare: ex variis libris describere, excerpere.

Geist und Inhalt zu einem wahren, grossen Gesammtkunstwerke geordnet; es ist eine Mosaikarbeit, deren Fugen und Juncturen man nirgends wahrnimmt. Einem allerdings späten Zeugnisse zufolge, nämlich nach einer Aeusserung des Johann de Muris (14. Jahrhundert), soll Gregorius auch insbesondere die allzusehr ausgedehnten Ambrosianischen Gesänge auf ein geringeres Mass beschränkt haben.[1]) Der ältere Ambrosianische und der neuere Gregorianische Gesang wurden fortan für zwei einander beinahe oppositionell gegenüberstehende Richtungen angesehen. An manchen Orten, wie in Mailand (wo das Andenken an das persönliche Wirken des heil. Ambrosius nachwirkte), hat sich der Ambrosianische Gesang noch Jahrhunderte lang behauptet; noch Franchinus Gafor in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts redet von Ambrosianern und Gregorianern wie von Parteien.[2]) Freilich suchten geistliche und weltliche Machthaber, um der Einheit der kirchlichen Praxis willen, den Ambrosianischen Gesang nach Thunlichkeit zu beschränken, wo möglich zu beseitigen, insbesondere Karl der Grosse, der sogar die Ambrosianischen Ritualbücher verbrennen liess. Heutzutage hat sich die letzte nachweisbare Spur Ambrosianischer Singweise längst verloren, auch in Mailand, obwohl sie dort noch an dem Ambrosianischen Ritus festhalten. Dass Gregor bei der Redaction Ambrosianische Melodien mit aufgenommen hat, ist wohl ausser Zweifel.[3]) Es muss aber zwischen beiden Singweisen doch ein sehr fühlbarer Unterschied gewesen sein, denn Rudolf von Rivo, Dechant von Tongern, ein Zeuge aus dem 14. Jahrhundert, der den Ambrosianischen Gesang noch hörte, versichert: er habe ihn völlig anders gefunden als den römischen *(omnino alium a romano)*, feierlich und kräftig *(solennem et fortem cantum)*, wogegen der römisch-gregorianische mehr einfach, süsstönend und wohlgeordnet sei *(magis plane dulcoratus et ordinatus)*,[4]) eine Unterscheidung, die nicht geeignet ist, eine deutliche Vorstellung zu geben, denn feierlich und kräftig darf der Gregorianische Gesang auch heissen. [Diesen Widerspruch, dass der Ambrosianische Gesang bald „perdulcis“, „suavis“ u. dgl., dann wieder „solennis“, „fortis“ genannt werde, erklärt Gerbert,[5])

---

1) Prolixum eum non fecit, quemadmodum sanctus Ambrosius *dictus est* cantum suum modulasse. In der folgenden Erklärung lösen Rationalismus und Wunderglaube einander ab: et hoc quidem ut asserunt propter fatigationes morborum, fuit enim semper quartanarius et praeterea urgebat eum syncopsis et podagra. Alii dicunt, et melius forte, quidquid scripsit Gregorius tam in cantu quam in prosa, et materiam et quantitatem et qualitatem a Spiritu Sancto accepit. (Summa Musicae cap. III bei GS 3. Bd. S. 197.)

2) Practica musicae Venet. 1502 I, 1.

3) Vgl. Rad. de Rivo, De Canon. observ. (Tom. X der Hittorp'schen Samml.) Vitae patr. vett. ed. Melch. Hittorp, propos. 23.

4) a. a. O. propos. 12.

5) De cantu 1, 254.

indem er annimmt, dass sich dies auf die „melliflui S. Doctoris hymni" beziehe. Dem steht aber die Stelle in Oddos de musica[1]) entgegen. Der Cluniacenser Abt starb 943, Radulphus de Rivo (Tungrensis) aber am Anfang des 15. Jahrhunderts, und aus diesen weitentlegenen Zeitabschnitten scheint sich jeder Widerspruch am ehesten aufzuklären. In fünf und einem halben Jahrhundert kann sich Vortragsart und Geschmack recht wohl ändern, selbst wenn man das Hergebrachte mit noch so grosser Treue zu bewahren Willens ist.

Was nun den wesentlichen Unterschied zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Gesange betrifft, wie er in der Zeit des Entstehens dieses letzteren sich geltend machte, so lässt sich nur Folgendes mit einiger Bestimmtheit anführen: Sehr wahrscheinlich ist, dass die vier Tonsysteme oder Tonarten des heil. Ambrosius den antiken näher kamen, als die Gregorianischen. Die Tonart erscheint bei Ambrosius als eine Zusammensetzung eines tieferen Quinten- und höheren Quartensystems, ein Verhältniss, das bei Gregor gerade umgekehrt ist. Auch die Reste der antiken Chromatik mögen ihm eigen gewesen sein, darauf deuten die „nimium delicatae voces" hin. Im Uebrigen wird der Ambrosianische (offenbar wegen seiner strengen Metrik) „mensurabilis et harmonicus" genannt, während der Gregorianische die sinngemässe Declamation in erster Linie berücksichtigte.[2]) Radulphus de Rivo[3]) stellt anderweitige Unterschiede im Psalmengesange fest: Das Ambrosianische Officium schrieb vor, in der Mitte jedes Psalmenverses „plane", also ohne Mediation zu singen, das römisch-gregorianische wendete an jener Stelle mehrfache Mediationen an. Nach ihm zerfielen die Ambrosianischen Gesänge in einzelne Perioden oder versähnliche aus einer oder mehreren „Neumen" bestehende Abschnitte, deren Ende zugleich die nothwendige Athmungsstelle war. Dieselben Abschnitte wiederholten sich, mitunter mit kleinen Abänderungen. Fast alle Perioden schliessen auf der vox finalis, oder einem derselben verwandten Tone und die Anfangsnote ist häufig auch die Endnote.]

---

1) GS Bd. 1. S. 276.

2) Von dem Greg. Gesang sagt Oddo: Nam si perpendas, valde mirabile est, quod in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter et dissolute ad vigilandum nos exhortari videatur; in antiphonis vero plane et suaviter sonat: in introitis vero quasi voce praeconia ad divinum clamat officium: in Alleluia suaviter gaudet ... in Offerendis vero et eorum versibus maximeque in Communionibus quantum in hac arte valuerit patefecit; est enim in eis omnimoda huius artis elevatio, depositio, duplicatio, dulcedo cognoscentibus, labor discentibus valdeque ab aliis cantibus discrepans mira depositio ... *Sanctus vero Ambrosius* in sola dulcedine miraliliter laboravit: aliique quam plurimi, prout a Domino acceperunt divisa munera, eius gazophylacio contulerunt (GS Bd. 1. S. 276).

3) Cal. eccl. seu de canon. observ. prop. X.

Der heil. Gregorius war auch bedacht, seine Singweise durch lebendigen Unterricht auszubreiten: er stiftete in Rom eine Singschule, welcher er die nöthigen Einkünfte zuwies und zwei ansehnliche Gebäude einräumte, eines an den Stufen der Peterbasilica, das andere beim Lateran. Dort lehrte er auch wohl selbst; man wies als Reliquie sein Ruhebett, von dem aus er lehrte, und die Geissel, mit welcher er die Knaben bedrohete, wenn sie es während des Unterrichtes an gebührender Aufmerksamkeit fehlen liessen.[1]) Das Antiphonar selbst wurde bei St. Peter neben dem Altare mit einer Kette befestigt, es sollte hinfort als Regulativ für allen Kirchengesang dienen und jede vorkommende Abweichung demnach berichtigt werden.[2]) Die Erweiterung der Grundlagen des Kirchengesanges aber bestand nach der gewöhnlichen Annahme darin, dass er zu den vier authentischen Kirchentönen des Ambrosianischen Gesanges vier Nebentöne oder Seitentöne, plagale (von *πλάγιος*, seitwärtig, quer, schief), beifügte oder vielmehr sie aus den authentischen Tönen durch eine einfache Operation herausconstruirte; ferner dass er die schwerklingenden griechischen Namen der Töne beseitigte und die sieben Stufen der Scala nach den sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets *A, B, C, D, E, F, G* benannte.[3])

Für diese letztere Ueberlieferung ist kein gleichzeitiges directes Zeugniss da, vielmehr muss es fast als Gegengrund aufgegriffen werden, dass Gregor sich in seinen Antiphonarien nicht seiner bequemen Buchstabennotation, sondern einer ganz andern, schwierigeren, neumenartigen Tonschrift bediente. Für die Richtigkeit der alten Ueberlieferung scheint nur der Umstand zu sprechen, dass die Art und Ordnung jener Buchstabenbezeichnung nur dann erklärbar ist, wenn man ihr die im Abendlande erst von Gregor eingeführten Plagaltöne zum Substrate gibt.
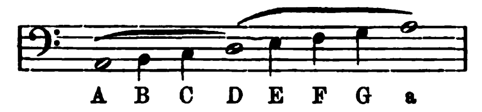
Der tiefste der vier authentischen Töne fing mit dem als *D* bezeichneten Tone an. Nichts wäre natürlicher gewesen, als den ersten Ton dieser Reihe vielmehr *A*, den zweiten *B* u. s. w. zu nennen. Dies geschah nicht. Der zugehörige Plagalton, der tiefste der Kirchentöne, ist nun folgende Tonreihe:

---

1) Scholam quoque cantorum, quae hactenus iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit, eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus Basilicae beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit: ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur (Joannes Diaconus in vita St. Gregorii II. 6).

2) A. a. O.

3) Ueber den Ursprung dieser alphabetischen Buchstabenbenennung der Töne vgl. Utto Kornmüller, Das musikalische Alphabet im: Mon.-H. f. Mus.-Gesch. X. 1878. S 94.



Und hier finden wir wirklich die Buchstaben des Alphabets den Tönen nach ihrer aufsteigenden Skala angepasst, so dass also auf die erste Note des ersten authentischen Tones der Buchstabe *D* zu stehen kommt, in den höheren Wiederholungen die gleichen Töne die gleiche Buchstabenbezeichnung behalten u. s. w. Die Buchstabenbenennung der Töne steht also mit der Eintheilung der Kirchentöne in authentische und plagalische im genauem Zusammenhang.[1])

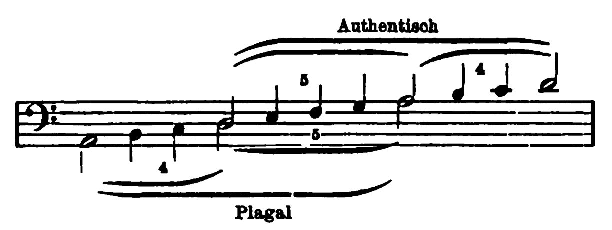
Der grosse Fortschritt in dieser Buchstabenbezeichnung bestand, neben der Bequemlichkeit des Aussprechens, auch darin, dass durch sie das System der Octaven entschieden zur Geltung kam;[2]) der gleiche Ton wurde in höherer Octave mit dem gleichen Buchstaben benannt. Damit war das alte System der Tetrachorde beseitigt. Nach diesem System der Buchstabenbenennung der Töne wurden die Töne der tieferen Octave mit den grossen, jene der höheren mit den kleineren lateinischen Buchstaben bezeichnet und somit ein System von vierzehn Tönen zusammengestellt. Dieses System wurde um den fünfzehnten Ton durch die Unterscheidung des *b rotundum* und *b quadrum* in der Octave der kleinen Buchstaben vermehrt. In der Octave der grossen Buchstaben hatte das *B* immer nur die Bedeutung des *B quadrum*, weil hier die Stellung der verminderten Quarte (des Tritonus) gegen ein noch tieferes, im Systeme nicht mehr vorhandenes *F* nicht vorkam, folglich die Nothwendigkeit zur Vermeidung des Tritonus das *b rotundum* anzuwenden entfiel.

Jene Vermehrung der vier älteren Kirchentöne um vier neue bestand aber auf folgender Operation: man sah, wie wir noch aus

1) Man hat die Erfindung der Buchstabenbenennung der Töne auf Boetius übertragen wollen. J. J. Rousseau (Lex. mus. S. 327) sagt: les Latins, qui à l'imitation des Grecs notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité des notes, le genre enharmonique ayant tout à fait cessé d'être pratique et plusieurs modes n'étant plus en usage. *Il paraît que Boèce établit l'usage de quinze lettres seulement*, et Grégoire, evêque de Rome, considérant que les rapports de sons sont les mêmes dans chaque octave, reduisit encore ces quinze notes aux sept premières lettres de l'alphabet u. s. w. Aus dem Werke des Boetius selbst ergibt sich für diese Meinung kein Anhaltspunkt.

2) Sehr bemerkenswerthe Bedenken gegen die Annahme, dass das Octavensystem durch den heil. Gregorius in der angegebenen Weise zur Geltung gekommen sei, hat Kiesewetter auf Grund des S. Gallener Antiphonars erhoben. (Berichtigung . . . eines Irrthums die Tonschrift Gregors des Gr. betreffend. Allg. mus. Ztg. 1828. Sp. 401 ff.). Vgl. auch Hans Müller, „Hucbalds echte und unechte Schriften“. Lpz. 1884. S. 77.

Boetius wissen, die Octave als eine Combination aus Quinte und Quarte an, z. B. $\overset{5}{D-A}\overset{4}{-d}$.[1]) Die Quinte war also neben der Octave das nächstwichtige Intervall. Nun waren die authentischen Kirchentöne ihrem Wesen nach Octavenumläufe; ihre Umstellung in die entsprechenden Plagaltöne wurde einfach dadurch bewerkstelligt, dass zwar die fünf ersten, tieferen Töne, welche das Spatium der Quinte füllten, an ihrer Stelle blieben, dagegen die der Quarte eigenen vier übrigen, höheren, den Raum der Octave völlig abschliessenden Töne um eine Octave tiefer gesetzt wurden,[2]) also z. B. beim ersten authentischen Tone:



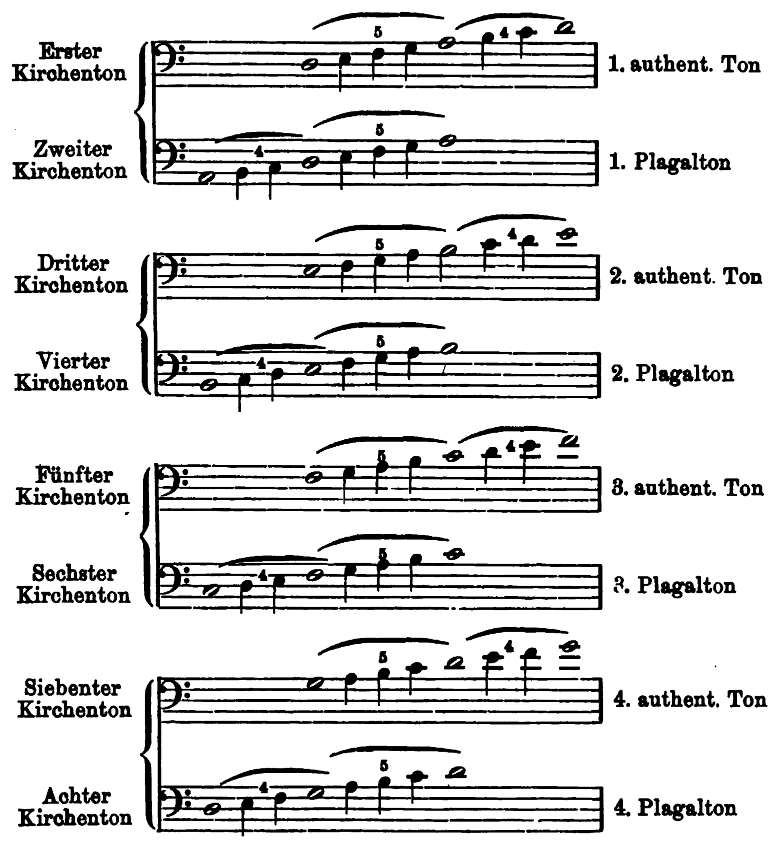
Dadurch stellten sich neben die vier authentischen Töne vier plagale: der *Plagius protus*, *deuterus*, *tritus* und *tetrardus;* authentische

1) Nicht blos die Quinte gibt mit ihrer Umkehrung, der Quarte (und umgekehrt), die Octave, sondern jedes andere Intervall gibt zusammen mit seiner Umkehrung ebenfalls die Octave: die grosse Terz mit der kleinen Sext $\overset{3}{c-e}\,\overset{6}{e-c}$, die kleine Sext mit der grossen Terz $\overset{6}{e-c}\,\overset{3}{c-e}$, die kleine Terz mit der grossen Sext $\overset{3}{a-c}\,\overset{6}{c-a}$, die grosse Sext mit der kleinen Terz $\overset{6}{c-a}\,\overset{3}{a-c}$; ebenso Secunde und Septime. Es liegt hierin eine Art Analogie zu den complementären Farben der Optik.

2) In diesem Sinne wurden die Plagaltöne schon von den ältesten Schriftstellern durchaus verstanden. So sagt Flaccus Alcuinus (bei GS Bd. 1. S. 26): Nomina autem eorum (tonorum) apud nos usitata ex auctoritate atque ordine sumpsere principia; nam quatuor eorum authentici vocantur ad *principium* eorum sonus refertur, eoquod aliis quatuor quidam ducatus et magisterium ab eis praebeatur.

Und Aurelianus Reomensis: Etenim sunt quatuor toni, scilicet authentus protus, authentus deuterus, authentus tritus, authentus tetrardus, *qui geminati ex se octo reddere videntur,* quos quidam *latus,* quidam autem discipulos nuncupant (a. a. O. S. 31). Nam quod quatuor eorum authentici vocantur, ad praecipuum eorum sonum refertur, eoquod aliis quatuor quasi quidam ducatus et magisterium ab eis praebeatur (a. a. O. S. 39). In ähnlicher Weise Pseudo-Hucbald in der Musica Enchiriadis c. 3. Nachdem er gelehrt hat, dass der erste authentische und der erste Plagalton auf *D*, die zweiten auf *E*, die dritten auf *F*, die vierten auf *G* endigen (terminales sive finales dicuntur, quia in unum aliquem ex his quatuor *melos omne finiri necesse est*), fährt er Capitel V fort: Praeterea cum eodem sono *autentus* quisque tonus *et qui sub ipso est* regantur et finiantur *unde et habentur pro tono* etc. Ebenso Regino von Prüm: ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti. Sic et a ceteris

und plagale Töne, in ein System zusammengestellt, bildeten die acht nach der fortlaufenden Zahl benannten Kirchentöne:



Der zweite, vierte, sechste und achte Kirchenton sind nicht in gleichem Sinne selbständige Töne wie der erste, dritte, fünfte und siebente; sie sind vielmehr nur zugehörige Nebentöne der letztern, oder eigentlich mit ihnen identisch und nur durch die

---

tribus exordium capiunt reliqui tres *suntque ut ita dicam eorum membra* (GS Bd. 1. S. 232). Guido von Arezzo besingt dieses Verhältniss in folgenden Versen:

Quorum duo unam vocem tenent ut praediximus,
Quia vocum in natura quatuor sunt potius,
Quos si sapis hac in arte nihil est utilius.
(GS Bd. 2. S. 29.)

Klar Gedachtes findet sich auch in dem Opusculum musicum des Hermannus Contractus. Ausgaben in GS Bd. 2; Migne Patr. lat. tom. 143. Par. 1853. Ausserdem von W. Brambach. Lips. (Teubn.) 1884.
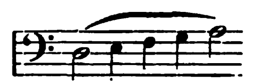
veränderte Stellung der Quarte gegen die Quinte zu etwas anscheinend Anderem geworden. Daher hat die authentische Tonreihe ihr grösstes Gewicht in ihrem Anfangstone, die erste in *D*, die zweite in *E*, die dritte in *F*, die vierte in *G*. Die plagale Tonreihe hat nun folgerichtig ihren Schwerpunkt in eben demselben Tone wie die authentische, welcher sie zugehört; aber dieser Schwerpunkt fällt nicht mit ihrem Anfang zusammen, sondern bildet ihren Mittelton, der für sie der eigentliche Schlusston ist.[1] Was dagegen in der authentischen Reihe der den Theilungspunkt bezeichnende, folglich in der Tonreihe zweitwichtige Ton war (in der ersten *A*, in der zweiten *H*, in der dritten *C*, in der vierten *D*), wird in der zugehörigen plagalen Reihe Anfangston. Daher hat die plagale Tonart stets das Streben zu ihrem Mittel- als ihrem wahren Grundtone, eigentlich aber dem Grundtone ihrer authentischen Tonart, emporzusteigen, um in ihm zu ruhen; im Grunde ist also diese Steigung eine der Ruhe zustrebende Senkung; der mittlere Ton ist es, auf den das ganze Tongebilde seine Beziehung nimmt. Weil nun aber der eigentliche Anfangston kraft seiner auffallenden Stellung im Systeme sich bemerkbar macht, kraft dieser Stellung als Hauptton gelten möchte und es doch nicht ist, so haben die plagalen Töne etwas Schwankendes, ein Streben zu ihrem festen, festgegründeten authentischen Tone hin. Im authentischen Tone ist das Streben zu seinem Mitteltone (der für den zugehörigen Plagalton der Grundton ist) kein sich zur Ruhe Senken, sondern ein wahres thatkräftiges Emporstreben, eine Entfernung vom Ruhepunkte, der erst durch die Rückkehr zum Grund- und Anfangstone wieder erreicht wird. Nicht hilfsbedürftig, sondern liebevoll entgegenkommend berührt der authentische Ton das Gebiet seines Plagaltones; er gibt daher ein Bild des festen, kraftvollen, männlichen, so wie der Plagalton, der zu seinem authentischen Tone hinstrebt, ein Bild des schwankenden, stützungsbedürftigen, weiblichen.[2] Den authentischen Ton treibt es hinaus aus der Ruhe zur Bewegung, der plagale Ton strebt aus der Bewegung in die Ruhe zurückzukehren. Der authentische Ton hat die Bedeutung der Tonica, der Plagalton jene der Dominante:

a. p. a. p. a. p. a. p.

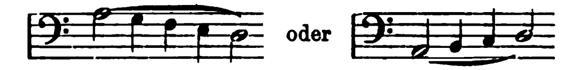
1) Vergl. die oben citirte Stelle über die Finaltöne in Pseudo-Hucbald's Enchiriadis, bei GS Bd. 1. S. 232. Ferner die ähnliche in Guido's von Arezzo Disciplina artis musicae Cap. XI u. XII (a. a. O. Bd. 2. S. 12). Ein Joannes de Anglia pflegte zu sagen: tota vis cantus ad finales respicit (a. a. O. Bd. 2. S. 53).

2) Man vergleiche die charakteristischen Formeln bei Hermannus Contractus, GS Bd. 2. S. 140 u. 142.

Der These des authentischen Tones, welcher die Fortbewegung von der Tonica zur Dominante setzt,



steht die Antithese seines plagalen Tones entgegen, welcher sich in der Rückbewegung von der Dominante zur Tonica



ausspricht. Ihre vermittelnde Einigung, in welcher sie beide ruhen, nach welcher sie beide hinstreben, finden sie in ihrem gemeinschaftlichen Haupttone, welcher in der authentischen Tonreihe der erste, in der plagalen der vierte ist. Der Plagalton steht mit seinem authentischen in untrennbarem Zusammenhange und kann mit keinem andern verbunden werden.[1]) In jedem dieser Töne fand man aber eine eigenthümliche Charakteristik, eine nur ihm eigene Färbung.[2])

Es ist leicht einzusehen, dass der erste und der achte Kirchenton, obschon sie aus ganz denselben Tönen und Intervallenfortschreitungen bestehen, doch nichts weniger als identisch sind. Jener hat die Natur eines authentischen, dieser eines plagalen Tones mit allen sich an diese Unterscheidung hängenden Consequenzen. Der zweite, vierte und sechste Kirchenton hat dagegen eine Art Doppelnatur: diese drei Tonreihen sind als Plagaltöne von ihren authentischen Tönen abhängig, aber nach der in keiner der vier authentischen Tonreihen in gleicher Weise vorkommenden Stellung ihrer zwei Halbtöne können sie auch selbstberechtigte Octavenarten, gleichsam drei andere, neue authentische Töne repräsentiren, indem der Anfangston wirklicher Grundton und infolgedessen naturgemäss der Abtheilungston eine Stufe höher gelegt

---

1) Si volueris segregare a magistro discipulum, id est ab authentu proto plagis proti et conjungere cum aliquo altero tono, non vales. Similiter et de ceteris intelligendum est tonis, quia semper origo inferioris a superiori initium ducit (Aurelianus Reomensis, cap. II. GS Bd. 1. S. 31).

In Oddo's Dialog, GS 1. Bd. S 258, heisst es: *Magister:* — hi quatuor autem dividuntur in octo. *Discipulus:* Quare? *M. Propter elevatos et humiles cantus.* Nam cum acutus vel elevatus fuerit cantus in authento proto, dicitur modus authentus protus. Si vero fuerit gravis vel humilis in eodem authento proto, dicitur plaga proti.

2) Figulus gibt folgende Charakteristik der Kirchentöne: primus hilaris, secundus maestus, tertius austerus, quartus blandus, quintus jucundus, sextus mollis, septimus gravis, octavus modestus. (Mus. pract. elem Norib. 1665. Vgl. die Ausgabe „in usum puerorum" ib. eod.)

wird. Somit verschwindet jenes Abhängigkeitsverhältniss, ja die neuen Töne hätten sogar die Fähigkeit, selbst wieder Plagaltöne zu entsenden, z. B.

```
              Authentisch
          _______________
                5      4
          A H C D E f g a
    E F G A H C D E
          4     5
    _______________
        Plagal
```

Die Tonreihen von *A* und von *C* wurden freilich erst später und ausdrücklich erst durch Glarean (im 16. Jahrhundert) wirklich in diesem Sinne gleichsam emancipirt; bei der Tonreihe von *H* trat der Abtheilungston *F* falschtönend auf und liess ihre Anwendung bedenklich erscheinen.[1])

Die Theorie bemühte sich, gewisse bestimmte unterscheidende Kennzeichen aufzufinden und musste diese Kennzeichen in feste Regeln bringen, mit denen gleichwohl nicht für alle möglichen Fälle vorgesehen war, daher sie nothgedrungen sogenannte Mischtonalitäten *(tonus commixtus* und *tonus permixtus)* gelten lassen musste. Ein tiefgelehrter Mann wie Pietro Aron konnte die Natur und Unterscheidung der Tonalitäten zum Gegenstande eines ganzen Buches[2]) machen; auch Glareanus in seinem Dodecachordon, Tinctoris, Franchinus Gafor, Hermann Finck u. A. behandelten dieselbe Sache mit Fleiss und Gründlichkeit. Die harmonischen Relationen der Tonalität im neueren Sinne beherrschen unsere melodische Erfindung durchaus; die Gregorianische war davon unabhängig. Die neuere Melodie weisst überall auf die gleichzeitig gedachten Grundharmonien; die Gregorianische, gleich ursprünglich von latenter Harmonik unabhängig, ist in ihrer Tonalität nur aus ihr selbst, also aus ihrer bewegten Fortschreitung zu erklären, daher die Theorie ganz richtig die unterscheidenden Merkmale aus der zeitlichen und räumlichen Gestaltung der Melodie schöpft (zeitlich, insofern gewisse Tonstufen zu Anfang, in der Mitte und zu Ende nacheinander sich geltend machen; räumlich, insofern der Melodie ein gewisser Umfang von Tonstufen und ein gewisses Gebiet der Octave, in dem sie sich vorzüglich bewegt, zugewiesen wird). Daher definirt Hermann Finck: „Die Tonalität ist eine gewisse Beschaffenheit der Melodie, kraft deren ihr Auf- und Absteigen

---

1) Mattheson (Vollkommener Kapellmeister, Hamburg 1739 S. 66, sagt in seiner derben Weise: „sie wurden genöthigt, auch sogar den siebenden diatonischen Klang, welchen man *h* nennet, mit allem seinem Anhange und Stuffen-Werke, für unächt, als einen H—sohn pro Spurio zu erklären und zu verwerffen, weil sie, entweder aus grober Unwissenheit oder aus thörichtem Aberglauben und Schulfüchsigem Eigensinn, demselben Grund-Klange die Qvinte, *fis*, nicht zustehen durfften".

2) Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni, del canto figurato non da altrui piu scritti, Vinezia 1525. Vgl. auch desselben Compendiolo, Milano (1516) c. 29 ff.

nach gewissen Regeln geordnet ist, gemäss welchen wir jeden Gregorianischen Gesang zu Anfang oder in der Mitte oder zu Ende beurtheilen."[1])
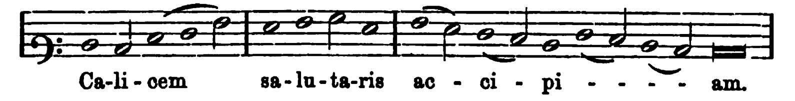
Aus dem Anfange beurtheilte man sogleich, ob der Ton authentisch oder plagal sei; denn steigt der Tongang gleich über die Schlussnote, so ist er authentisch, fällt er unter die Schlussnote und verweilt dort, so ist er plagal.[2]) „Der Ton ungrader Zahl will steigen, der grader Zahl dagegen fallen.[3]) In der Mitte kennzeichnet den Ton der Umfang *(ambitus)* und der Wiederschlag *(repercussio)*. „Steigt der authentische Ton," sagt Hermann Finck, „über seinen Finalton bis zur Octave, None oder Dezime und fällt er darunter bloss um eine Secunde, so ist er authentisch; wenn er dagegen eine Quarte oder Quinte unter seinen Finalton fällt, dagegen um eine Sexte oder Septime darüber steigt, so ist er plagal." Auch hier, wie man sieht, will der ungrade steigen, der grade fallen, und das Schiefe (πλάγιον) des Plagaltones spricht sich charakteristisch in dem Schweifen ober- und unterhalb seiner Finalnote aus. Ursprünglich scheinen die Kirchentöne wirklich, wie sie noch Hermannus Contractus charakterisirt,[4]) auf ihre Octave
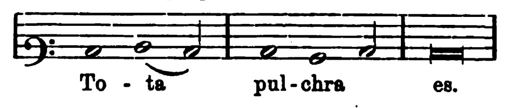
---

1) Tonus est certa qualitas melodiae, seu affectus cantionum, qui certas regulas ascendendi et descendendi habet, quibus omnem cantum Gregorianum aut initio, aut medio, aut fine dijudicamus (Herm. Finckii Pract. mus. — erschien 1556 — IV. lib. de Tonis).

2) A. a. O. Hermann Finck gibt unter andern dazu folgende Beispiele:

Finalton *E.* Tonalität: 2. authentischer Ton.



Finalton *E.* 2. plagaler oder vierter Kirchenton.



Schon Hucbald (Ende des 9. Jahrhunderts) gibt den spezifischen Umfang für den aufsteigenden authentischen Ton in solcher Weise an: Unusquisque tonus authenticus a suo finali usque ad nonum sonum ascendit. Descendit autem in sibi vicinum et aliquando ad semitonium, vel ad tertium. Dagegen beschränkt Hucbald den Plagalton streng auf die Octave: Plagius autem usque in quartum descendens ad quintum ascendit.

3) Vult descendere par, sed scandere vult modus impar (Glarean. Dodecachordon I. 5). Die Modi pares (2. 4. 6. 8.) sind die plagalen, die Modi impares (1. 3. 5. 7.) die authentischen.

4) Tropus est inter unum quodque diapason multarum vocum ratis effecta intervallis apta in unum corpus modulatio. Opusc. mus. GS 2. Bd. S. 132.

beschränkt gewesen zu sein, der erste auf *D—d*, der zweite auf *A—D—a* u. s. w., wobei ihre Eigenthümlichkeit auch leichter kenntlich blieb. „Dann fügte man," wie Bischof Theogerus von Metz (lebte um 1100) bemerkt, „aus Licenz oben und unten einen Ton zu.[1]) Zuweilen finde man," fährt Theogerus fort, „dass der erste, zweite, dritte und achte Ton statt eines Tones oben deren zwei annehmen und zu Decachorden werden." Damit war schon genau der Ambitus festgestellt, wie ihn die Theorie anerkannte und beibehielt. Der erste authentische Ton *(C) D E F G a h c d (e) (f)* steigt dann wirklich vom Finaltone *D* um eine Octave oder None, oder, wenn noch *f* beigegeben wird, um eine Dezime und fällt um eine Secunde. Der erste Plagalton, ähnlich erweitert *(Γ) A H C D E F G a (h) (c)*, steigt vom Finalton *D* um eine Sext *D—h*, oder um eine Septime *D—c* und fällt um eine Quarte *A—D*, oder um eine Quinte *Γ—D*. So ist also die auf den ersten Blick willkürlich scheinende Bestimmung des Ambitus eine einfache Folge der unbedeutenden Erweiterung der ursprünglichen Octavenreihe. Diese Erweiterung erkennt schon Hucbald von St. Amand und Abt Oddo an. Letzterer statuirt in seinem Dialoge[2]) die Kirchentonarten als Tonreihen von neun Tönen. Die erste von *C* bis *d:* „einige wollen daraus ein Decachord machen," sagt er, „und geben noch einen Ton zu" u. s. w. Der Gesang könne sich, sagt Oddo weiter,[3]) in acht, neun oder zehn Tönen bewegen;[4]) das Erste wegen der Octave, das Andere, weil die None aus zwei aneinandergerückten Diapente bestehe *(D—A. A—e)*, das Dritte aus Achtung für den (zehnsaitigen) Psalter David's, oder weil die Dezime gerade drei Diatessaron begreift *(D—G. G—c. c—f)*.

Die Repercussion ist das charakteristische Intervall, das in jeder Tonart zumeist angeschlagen wird: im ersten, dritten, fünften und siebenten Kirchentone die Quinte der Finaltöne, im zweiten

---

1) GS Bd. 2. S. 192: Primus igitur tonus vel tropus sive modus versatur regulari cursu inter *D* et *d*, utpote in suis speciebus et *ex licentia assumit* utrimque chordam vel vocem. Dazu gibt Theogerus folgendes Schema:

	Diapason		
	Protus		
Tonus	Diapente	Diatessaron	Tonus
C	*D E F G a*	*b♮ c d*	*e*

Analog für die übrigen Töne.

2) GS Bd. 1. S. 254 und 259.

3) A. a. O. S. 257.

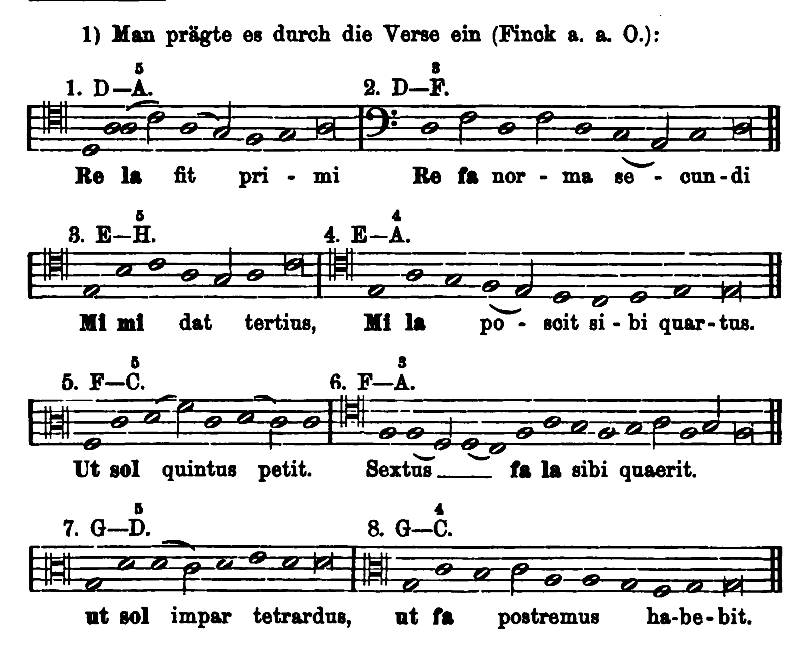
4) Auch Guido von Arezzo (Discipl. artis musicae, XIII. de octo modorum agnitione GS Bd. 2, S. 13) sagt: Autenti vix a suo fine plus una voce descendunt — —. Ascendunt autem autenti usque ad octavam et nonam, vel etiam decimam. Plagae vero ad quintam remittuntur et intenduntur; sed intensioni sexta vel septima auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona et decima.

und sechsten die Terz, im vierten und achten die Quarte.[1]) Die vielen Textessylben, die beim Psalmodiren u. s. w. auf die Mittelpartie des Melodieabsatzes kamen und am bequemsten auf einem und demselben Tone zu singen waren, scheinen diese Repercussionen veranlasst zu haben.

Was endlich die Finaltöne selbst betrifft, so meint Abt Oddo, ohne ihre Kenntniss sei gar nichts anzufangen.[2]) Nun ist zwar der r e g e l m ä s s i g e Finalton für den ersten und zweiten Kirchenton *D*, für den dritten und vierten *E*, für den fünften und sechsten *F*, für den siebenten und achten *G;* aber neben dem wirklich auf dieser Tonhöhe endigenden Gesang *(cantus regularis)* wendete man

---

1) Man prägte es durch die Verse ein (Finck a. a. O.):



In Giovanni Battista Rossi's Organo dei cantori (1618. S. 8) kommen ähnliche Gedächtnissverse vor:

Re la vult primus, *re fa* retinetque secundus,
Per sextam *mi fa* terno, quarto dato *mi la,*
Fa fa fert quintus, *fa la* praebet tibi sextus,
Ut sol septenus, *ut fa* captatque supremus.

2) GS Bd. 1. S. 257. *Magister:* Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi vel quantum elevari vel deponi debeat cantus. *Discipulus:* Quam regulam sumit principium a fine? *M.* Omne principium secundum praedictas sex consonantias suo fini concordare debet. Nulla vox potest incipere cantum, nisi ipsa vel finalis sit, vel consonet finali per aliquam de sex consonantiis u. s. w.

auch noch den transponirten an, da es bei den kirchlichen Tonalitäten nicht wie bei unseren auf die absolute Tonhöhe, sondern auf die Stellung der beiden Halbtonschritte in der Octave ankam. Am liebsten führte man den transponirten Gesang *(cantus* oder *tonus transpositus)* in der Quarte oder Quinte des regulären aus, theils in einer Art Reminiscenz an das antike *hypo* und *hyper*, theils weil die Transponirung auf diese Stufen am zweckmässigsten schien: also ein Gesang, der z. B. natürlich (nicht transponirt, regulär) auf *C* anfing, wurde entweder von *F* aus gesungen, wobei als Quarte das *b rotundum* oder *molle* angewendet wurde *(cantus b-mollaris, cantus mollis,* wie man sieht, etwas ganz Anderes als unser Moll), oder von *G* aus, wo das *b quadrum* oder *durum*, unser *h*, gebraucht werden musste *(cantus b-duralis, cantus durus).* Alles dieses stand mit dem Wesen der später zu besprechenden sogenannten Solmisation im genauesten Zusammenhange. Aber die Leiter der Singchöre liessen, wie wir aus Pietro Aron[1]) und sonst wissen, oft genug auch in andere Intervalle transponiren. Als man gar noch unregelmässige Schlüsse auf den sogenannten Confinaltönen zuliess, so schwand vollends jeder sichere Anhaltspunkt, den die Schlussnote hätte gewähren können. Ueberdies mussten, wie schon erwähnt, Mischtöne *(toni mixti)* und Neutraltöne *(toni neutrales)* statuirt werden. Es sind, wie Hermann Finck erklärt, solche, welche weder völlig den Gang eines authentischen noch völlig den eines plagalen haben. Der Mischton steigt eine Octave oder noch höher und fällt eine Quarte, durchläuft also das Gebiet des authentischen und des plagalen Tones, er ist eine Mischung beider.[2]) Der Neutralton erhebt sich nicht über die Sexte und fällt nicht unter die Terz; er ist also weder entschieden authentisch, noch entschieden plagal. „Bei Gesängen solcher Art,“

---

1) Siehe dessen Lucidario IV. 6 (Vinegia 1545): del modo di procedere con le sei sillabe accidentali.

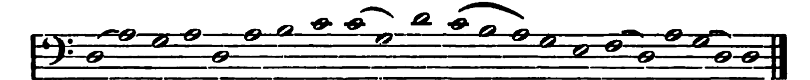
2) Auch Franchinus Gafor (Mus. pract. I. 8) erklärt: Mixtus tonus dicitur si autenticus est quum vel totum gravius sui plagalis attigerit tetrachordum vel duas saltem ejus chordas (fiel also der authentische Ton statt um eine Secunde um eine Terz, so war er schon gemischt). Von dem Mischton (tonus mixtus) ist der vermischte Ton (tonus commixtus) zu unterscheiden. Er entsteht dadurch, dass im Laufe einer bestimmten Tonalität entschieden in eine andere ausgewichen wird. Gafor sagt: Commixtus tonus dicitur si autenticus est, quum in eo species alterius quam sui collateralis (denn in diesem Falle wäre er mixtus) disponuntur. Sin autem fuerit plagalis, dicetur commixtus, quum alterius quam sui ducis et imparis consonantes continet formas. Auch Tinctoris behandelt in seinem Liber de natura et proprietate tonorum (cap. 13 de commixtione tonorum) denselben Gegenstand: „Si vero aliquis octo tonorum praedictorum a principio usque ad finem ex speciebus diapente et diatesseron sibi, modo quo diximus, attributis non fuerit formatus, immo speciebus unius aut plurium commisceatur, hujusmodi tonus *commixtus* vocabitur. Verbi gratia, si in primo tono constituatur quarta species

sagt Hermann Finck,[1]) „sehe man auf den Schlusston, da zeigt es sich, wohin sich der Gesang mehr neigt: fällt er von der (Ober-) Quinte zum Finalton, so darf er für authentisch gelten; dagegen ist er plagal, wenn er von der (Unter-) Quarte zum Schlusston steigt." Der Grund ist nach dem Erklärten leicht einzusehen. Schon Hucbald redet von solchen Mischtönen, die er Parapteres nennt und deren er vier statuirt.[2])

Diese Kirchentöne wurden *Toni* oder *Modi* genannt, auch wohl *Tropi* oder auch *Tenores*, insofern sie nämlich als eine festbestimmte, genau einzuhaltende Norm *(tenor)* anzusehen waren.[3]) Letzterer Name kam aber ausser Gebrauch, als man im mehrstimmigen Gesange den *cantus firmus* Tenor zu nennen anfing.[4]) Unter den Tropen verstand man nicht sowohl die abstrakt genommenen Tonarten, als Melodieformeln, die nach den Kirchentonarten gebildet beim Psalmen- und Responsoriengesange angewendet wurden; sie bildeten sich mit ihren mannigfachen

---

diapente, regulariter attributa septimo, tum appellabitur hic tonus *primus septimo commixtus,* ut hic patet:



Die Theorie wurde nicht müde, Distinctionen zu machen, z. B. die im Grunde müssige der vollkommenen, unvollkommenen und übervollkommenen Tonalitäten (t. perfectus, imperfectus et plusquamperfectus), je nachdem der legale Umfang völlig, oder nicht völlig ausgefüllt, oder über ihn hinausgegangen wurde.

1) a. a. O. Vgl. daselbst die Beispiele.

2) Parapteres dicti eo, quod iter praeparant descendendi. — — Parapter primus contingit tonum secundum et intrat in versum ut tonus secundus, et finit sicut tonus primus u. s. w. (De harmon. inst. GS Bd. 1. S. 149.)

3) — rogatus a fratribus, ut super quibusdam regulis modulationum quas *tonos* seu *tenores* appellant — — praescriberem sermonem (Aureliani Reomensis Musicae disciplina, in praefatione, bei GS Bd. 1. S. 28). Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit (a. a. O. Cap. VIII. S. 39, vgl. auch oben S. 60.)

4) Wieder in anderem Sinne versteht Guido von Arezzo das Wort Tenor (GS Bd. 2. S. 38): Tenor . . . est mora uniuscuiusque vocis, quem ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt. Und: Musica vox fit motione, motio autem in se habet tenorem . . . ita ut si motus fuerit brevis, perparvus existat et tenor: si maior, ampliorem habebit tenorem (a. a. O). Diese (ältere) Auffassung ist bereits durch Aurel. Reom. (GS Bd. 1. S. 34) vertreten. Es war eine Eigenheit Guido's, wie auch sein Commentator Cotton bemerkt: Tenor autem a teneo, sicut nitor a niteo, splendor a splendeo — — — sed et moram ultimae vocis Guido tenorem vocat (XI. de tenoribus modorum). Diese doppelte Bedeutung des „Tenor" kennt und bespricht Engelbert, de musica c. 11 (GS Bd. 2. S. 366).

Abweichungen (Differenzen) im Laufe der Jahrhunderte in der kirchlichen Praxis allmählich aus.[1])

Als die charakteristische Eigenheit des Gregorianischen Gesanges wird insgemein angenommen, dass er sich im Gegensatze gegen den metrischen, die Quantitäten der Silben genau beobachtenden[2]) Ambrosianischen Gesang, in lauter ganz gleichmässig lang ausgehaltenen Noten bewege, dass er also jenen eigenthümlichen Charakter habe, der den Choral von allen anderen Singweisen auszeichnet und ihm jenes streng Feierliche, ernst Gemessene, jene würdevolle Ruhe und vollaustönende Klangwirkung gibt, durch welche er so sehr geeignet ist für eine chormässig singende Menge den rechten Ton und Ausdruck der Andacht zu gewähren. Davon heisse der Gregorianische Gesang auch *cantus planus* (französisch *plain chant*) oder *cantus choralis.* Aber diese Unterscheidung erfordert eine tiefere Ergründung des Gegenstandes, als dass sie mit einem so allgemein lautenden Ausspruche für erledigt angesehen werden könnte. Zur Zeit des heil. Gregorius war die antike Metrik noch weit mehr in Vergessenheit gerathen, als zur Zeit des heil. Ambrosius; für Gesänge des Chores oder vor der Gemeinde war es durchaus zweckmässig, jede Unterscheidung der Längen und Kürzen der Silben zu beseitigen. In der Gleichdauer der Töne lag auch eine Art Bürgschaft für den genauen und präcisen Vortrag des Gesanges, wenn ihrer Mehrere zusammensangen. Wenn aber der einzelne Priester am Altare Psalmen, Gebete, Evangelientexte singend oder im Singleseton (im Concentus oder im Accentus) vortrug, so hätte es gar nichts Ungeschickteres geben können, als ihn lauter gleichgemessene Silben hören zu lassen. Hier war eine Art Declamation, eine Art nach der musikalischen und grammatischen Periode wechselnden und durch diesen Wechsel erst mit Farbe und Ausdruck belebten Vortrages unentbehrlich. Es konnte dabei nicht auf eine subtile Anwendung des Vortrages ankommen, zumal bei den in Prosa abgefassten Texten, sondern nur auf die natürliche Betonung im Aussprechen

---

1) Unter Tropen versteht man dermal im Choralgesange insbesondere die Schlussformel des sogenannten *EVOVAE* (ein Wortsigel, aus den Vocalen der Schlussformel aller Gebete, Orationen: **Secvlorvm amen** gebildet). Hermann Finck sagt: Tropus est brevis concentus in cujusque toni repercussione incipiens, quae singulis versibus psalmorum et responsoriorum in fine additur per istas literas Euouae, quae significant: saeculorum Amen (a. a. O.). Hierüber, sowie über die damit in Verbindung stehenden Differenzen, die Confinaltöne u. s. w. sehe man die Lehrbücher des Choralgesanges; etwa U. L. Kirnberger's Handbuch des röm. Choralgesanges, Landshut 1858.

2) Cantus autem hujusmodi musici *accuratos* vocant, quod in eorum compositone cura adhibeatur. Hos etiam *metricos* per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, *ut sunt Ambrosiani* (Joh. Cotton XIX. bei GS 2. Bd. S. 255).

des Lateinischen, das ja ohnehin jedem Priester geläufig sein musste. Fiel es doch mehrere Jahrhunderte später noch auf, als ein Heiliger, der zugleich ein grosser Denker und Gelehrter war, aus lauter Demuth statt dŏcēre immer dōcĕrĕ aussprach.[1]) Der Gregorianische Gesang war nicht so ganz „plan“, er hatte gleich ursprünglich eine Menge Vortragsmanieren und Modificationen. Romanus, der zu Ende des achten Jahrhunderts von Papst Adrian ganz eigens als Lehrer des Gregorianischen Gesanges abgesendet wurde, zeichnete in sein mitgebrachtes Antiphonar eine Menge Vortragszeichen ein. Da ist eine Stelle rasch (*c.* d. i. celeriter), eine andere gehalten (*t.* d. i. teneatur) zu singen, ja ein celeriter teneatur (*c. t.*) drückt aus, dass die erste Note fast wie ein Vorschlag rasch, die andere dagegen ausgehalten zu nehmen ist. Ein beigesetztes *b* (bene) verstärkt zuweilen diese Gebote. Ja in den Tonzeichen, in den Neumen, wie sie hiessen, ist oft neben der Bewegung der Stimme auch das Maass der Bewegung vorgeschrieben: der Semivocalis besteht z. B. in der Umkehrung des celeriter und teneatur, es wird die erste Note gedehnt, die zweite kurz genommen; der Gutturalis gleicht einer raschen Triole u. s. w. Als im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts die viereckige Choralnote an die Stelle jener Neumen trat, zeigen italienische, spanische und portugiesische Cantionale aus dem 13. Jahrhundert gleich die Unterscheidung zwischen der quadratischen und der rautenförmigen Note. Die Rautennote hiess aber nachmals nota semibrevis, zum Zeichen, dass sie nur die halbe Dauer der quadratischen Brevis bedeute. Auch an Zierden, an allerlei Tonornamentik fehlte es dem Gregorianischen Gesange keineswegs. Die Sänger wendeten im Vortrage eine Menge von Feinheiten an, deren Erlernung späterhin den rauhen Kehlen der fränkischen Sänger sehr schwer fiel. In dem Antiphonar von St. Gallen sind Neumengruppen mit beigesetztem *b. c.* (bene celeriter) zu finden, die sich unschwer als Verzierungen nach Art unserer Doppelschläge und Grupetti erkennen lassen und die wahrscheinlich der Vorsingende allein ausführte, da ihre präcise Ausführung von einem ganzen Chor nicht möglich wäre.[2]) Das „Circumflectiren“ und „Circumvolviren“

---

1) Dasselbe Wort braucht Berno Augiensis als Beispiel. Die Stelle ist sehr bezeichnend: — *apta et concordabili brevium longorumque sonorum copulatione componitur cantus* — — si quis in secundae conjugationis verbo acuto accentu in antipenultima pronuntiat ita *dócete,* vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo *legîte*, omnino ipsa auditus novitate tabescit (bei GS 2. Bd. S. 77).

2) Diese Verzierungen des Gregorianischen Gesanges weisen mit aller Entschiedenheit auf spätantike bzw. byzantinische Einflüsse hin. Das „Quilisma“ (gr. *κύλισμα*) bestand in einem Vor- und einem Nachschlag, z. B.: . Die „Vinnulae“ scheinen dem „Homalon“

einzelner Textessylben, von dem Aurelius Reomensis spricht, scheint auch nur eine Art Doppelschlag oder eine ähnliche Verzierung des Gesanges andeuten zu sollen.[1]) Die Sänger hatten ihre Quilismen, d. i. jenes tremulirende Angeben eines Tones, welches Engelbert von Admont mit dem Schmetterton der Trompete vergleicht und welches die neuere Gesangkunst Trillo caprino nennt;[2]) sie hatten ihre Vinnulae, wo sich der Ton um den Ton „gleich Weinranken" schlingt,[3]) also etwas dem Triller mit dem Hilfstone Aehnliches, wo sich durch schnellen oder langsamern Wechsel der zwei Töne allerlei Abstufungen anbringen liessen.[4]) Das waren aber lauter Manieren, die mit der ganz streng choralmässigen Singweise nicht gut zu vereinbaren wären. Schubiger bemerkt ganz richtig, dass noch im 10. Jahrhundert, zur Zeit des **Romanus**, und noch Jahrhunderte nach ihm die Kirchengesänge keineswegs in Tönen von gleicher Dauer vorgetragen wurden. „In der Bestimmung des Tonwerthes," sagt er, „richtete man sich nach der Bestimmung der **musikalischen Metrik**, welche mit der poetischen grosse Aehnlichkeit hatte. Wie nämlich ein Gedicht aus Versen,

---

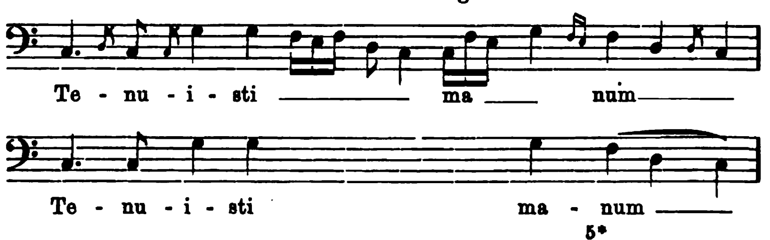
zu entsprechen, z. B.: . Unser „Portamento" findet sich in dem „Antikenoma" wieder, z. B.: . Auch der „Procrusmos" „Ecorusmos" und „Teretismos" des Man. Bryennius gehören der spätantiken Musik an und waren zweifellos in den gregorianischen Gesang hinübergenommen.

1) GS Bd. I. S. 55: ... sin autem producta fuerit (scil. syllaba) tunc *circumflexione* gaudebit .... Octava (syllaba) vero ... circumflectetur.

2) Die Meinung Lambillotte's (Antiph. de St. Grégoire Bruxelles 1851 S. 31), das Wort Quilisma stamme vom griechischen *χύλισμα* ab, ist ohne Zweifel richtig. Er verweist auf das Kulisma des griechischen Kirchengesanges.
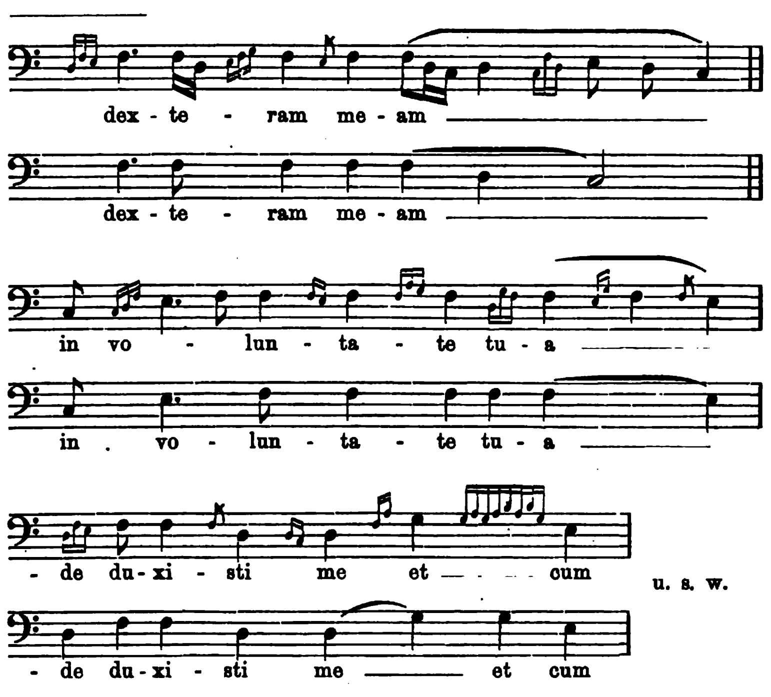
3) *Vinola* vero dicitur a vino id est cincino molliter flexo (Aurelianus Reomensis Cap. V), fast wörtlich gleichlautend mit Isidorus Hispalensis, „Vinnola est vox mollis atque flexibilis et vinnola dicta est a vino id est cincinno molliter flexo" (bei GS Bd. 1. S. 35 und 22).

4) Das Gradual für den Palmsonntag aus dem Sanct Gallener Antiphonar S. 89 giebt ein äusserst lehrreiches Beispiel. Wir geben oben die in moderne Notenzeichen transcribirte Ausführung des Graduales und setzen darunter die einfache von Verzierungen freie Grundmelodie:



die Verse aus Versfüssen (pedes) und diese endlich aus einer oder mehreren Silben bestanden, ebenso theilte man auch einen Gesang in sogenannte Distinctionen, aus einer grösseren oder kleineren Neumengruppe (Notengruppe) bestehend, eine Distinction in Neumen (Notenzeichen) und diese endlich in einen oder mehrere Töne ab. Auf diese Weise entsprach einem metrischen Verse die musikalische Distinction, einem metrischen Fusse das musikalische Neuma und einer Sylbe der Ton."[1])

Man pflegt, wie gesagt, den Unterschied zwischen dem Ambrosianischen und dem Gregorianischen Gesange wesentlich darin zu suchen, dass jener Längen und Kürzen unterschieden, dieser die unterschiedlos gleiche Dauer aller einzelnen Töne eingeführt habe. Richtiger hiesse es vielleicht: dass der Ambrosianische Gesang wesentlich auf der poetischen, der Gregorianische auf der musikalischen Metrik beruhte. Zu den Zeiten des heil. Ambrosius war Bildung im antiken Sinne, waren antike Anschauungen noch das Vorherrschende. Unter den Schriften des



1) A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen S. 17. Ueber die „Distinctionen" des Gregorianischen Gesanges spricht am eingehendsten Engelbert v. Admont (GS Bd. 2. S. 365) in dem „Doctrina de actu et usu recte canendi" überschriebenen Abschnitte seines 4. Tractates (c. 39—44).

heil. **Augustin**, des berühmten Kirchenlehrers, des begeisterten Freundes des heil. Ambrosius und Bewunderers des Ambrosianischen Gesanges, finden sich sechs Bücher „de Musica", welche aber nichts enthalten als die auf Musik angewendete antike Metrik. Selbst wenn Augustinus den Satz ausspricht: *„Syllabarum spatia aliter grammatici docent"*,[1]) so steht er (wir wissen es von der antiken Musik her) damit auf dem Boden antiker Anschauung; und wenn er nun in's Einzelne geht, vom Metrum aus Pyrrhichien, Jamben[2]) u. s. w. handelt, wenn er versichert, dass längere als viersylbige Füsse keinen Namen haben[3]), wenn er untersucht, warum die letzte Sylbe im Metrum gleichgiltig sei,[4]) wenn er die Tonschlüsse nur nach den Versschlüssen regelt und das Pausiren nach der Katalexis und der Akatalexis u. s. w.,[5]) so finden wir durchaus Lehren und Sätze der antiken von der Poesie auf die Musik übertragenen und letztere beherrschenden Rhythmik. Die Sänger, ohnehin in antiker Schule gebildet, fanden sich mit alle dem nicht auf fremdem Gebiete, und die Sprache, von deren Maassen hier die Musik Gesetz und Regel empfing, war ihre gewohnte Muttersprache. Anders freilich dann, als der Kirchengesang auch zu andern, zu den sogenannten Barbarenvölkern gebracht werden sollte. Diesen war das Idiom der antiken zwei Culturvölker fremd, ihre Metrik unverständlich, aber sie hatten das (natürliche) Rhythmusgefühl.

Für die natürliche Empfindung ist zunächst die Unterscheidung der beiden Hauptmomente der Arsis und Thesis, folglich die zweizeitige Bewegung ohne Unterscheidung quantitirender Länge und Kürze das Angemessene. „Was sogleich in die Sinne fällt," sagt ein neuerer Schriftsteller, „dass nämlich der accentuirte Gesang, der sich in Hauptmomenten bewegt, weit mehr geeignet ist, von grossen Volksmassen gesungen zu werden, als der quantitirende, weil jener ungebildeten Stimmen zu Hilfe kommt, die sich bloss dem kunstlosen Naturgefühl von Arsis und Thesis zu überlassen brauchen, und überdies grosse Tonmassen sich allezeit anständiger und würdevoller in gleichen Zeiträumen fortbewegen als in ungleichzeitigen: dieses bemerkte auch Gregorius und gründete auf diese Bemerkung seinen Plan zur Reformation des Kirchengesanges."[6]) Als späterhin, mit dem 12. und 13. Jahrhundert, die Mensural- oder Figuralmusik aufkam, welche auf einer auf das Genaueste bestimmten Dauer der Notenwerthe durch Noten-

1) II. 1.
2) IV. 3. 4 fg.
3) III. 6.
4) IV. 1.
5) IV. 14 fg.
6) J. A. Apel, Metrik Leipzig 1814 u. 1816. II. § 498.

gestalt und beigesetzte Zeichen beruhte und die Quantitäten langer und kurzer Noten gegeneinander regelte und ausglich und sich dem Gregorianischen cantus planus, der nie eine so mathematisch genaue Tonmessung gekannt hatte, gegenüberstellte, wurde die strenge Gleichdauer des cantus planus in allen einzelnen Noten zum wesentlich unterscheidenden Merkmal desselben und zur Regel erhoben,[1]) und Franchinus Gafor selbst schreibt es auf Rechnung der Musiker (nicht des heil. Gregorius), dass „sie seine Noten in gleichmässig langer Dauer geordnet haben.“[2]) Die eigentliche Bedeutung der Gleichdauer der Bewegung des Gregorianischen Gesanges liegt aber nicht in dem tactmässigen, gleichlangen Aushalten jeder Note, sondern (im Gegensatz gegen die metrischen, d. i. die prosodische Eigenschaft jeder Silbe zur Geltung bringenden Gesänge) darin, dass an sich alle Silben ohne Rücksicht auf Prosodie für völlig gleichbedeutend, für isometrisch genommen werden, und daher nach den Bedürfnissen des Rhythmus die periodisch lange Silbe auch in der Geltung einer kurzen genommen werden kann und umgekehrt, und bloss die Gesetze der natürlichen Declamation zu berücksichtigen sind. Schon die antike Welt war mit der streng metrischen Messung des Gesanges in Verlegenheit gekommen, und die Musiker hatten sich im Namen der unabweisbaren Bedürfnisse ihrer Kunst gegen die abstrakten Dictate der Metriker empört. Treffend sagt K. Ch. Fr. Krause über den Gregorianischen Gesang: „Der erste Schritt war dic Befreiung der Melodie von den Fesseln der Prosodie; — es bildete sich in der lateinischen Kirche der langsame, einfache, unisone Choralgesang, zwar anfangs auch mit Abwechslung langer und kurzer Töne, aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Silbe jedes Wortes, — übereinstimmig mit unserer Art das Latein auszusprechen. Hiezu war der Umstand förderlich, dass zu dieser Zeit die prosodische Aussprache des Latein nach und nach sich verlor, bis zu der Ausbildung der ältesten gereimten Verse, die späterhin Leoninische Verse genannt wurden und bald Eingang in die christliche

---

1) Elias Salomonis (Scient. art. mus. V. GS Bd. 3. S. 21) sagt: Bene caveatur, non debemus ponere falcem nostram in messem alienam assumendo naturam organizandi, punctos properando: nam qui ad utrumque festinat, utrumque destruendo neutrum bene peragit. *Regula infallibilis: omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio quam est de natura sui: ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari.*

2) Cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt. In der Musicae Choralis medulla in usum Sacri Ord. Cartus. heisst es: Musica igitur choralis est, quae introducta una vel pluribus vocibus aequam, simplicem et uniformem in suis notis servat mensuram, absque incremento prolationis. Vel: cujus notulae ejusdem ferme sunt valoris. — Ich citire nach einer mir vorliegenden Handschrift vom Jahre 1699.

Liturgie fanden. Auf solche Weise wurde zuerst der Anfang des Tactmaasses gefunden, in zwei- und dreisylbigen, nicht mehr prosodisch gemessenen Versfüssen."[1]) Aus dieser Bemerkung ist von selbst klar, dass gerade der Gregorianische Gesang der Boden war, aus dem später der tactmässig gemessene Figuralgesang emporkeimte, dem sich dann jener als Cantus planus gegenüberstellte. Die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Metrik zerriss das Band, welches bis dahin die christliche Musik noch mit der antiken verknüpft hatte, und emancipirte die Tonkunst factisch von der äusseren Form der Wortdichtung, in welche jene bisher fast als integrirender Bestandtheil unselbständig aufgegangen war. Wie nun der Ton von der Wortsilbe befreit war, durfte er selbständig seinen Weg gehen, er konnte sich auf der einzelnen, nach Belieben dehnbaren Textessilbe in bunter Mannigfaltigkeit zu ganzen reichen Gängen, zu Coloraturen und Figurationen gestalten. Der plastischen Gemessenheit der antiken Tonkunst widersprach dieses, man könnte sagen malerische, bunt-phantastische Wesen, wogegen die barbarischen, d. i. nichtgriechischen, asiatischen Völker so gewiss schon damals an solchen Verbrämungen der Melodie ihr Wohlgefallen hatten, als sie es heute noch haben. In den asiatischen und afrikanischen Kirchen mögen sich also vielleicht zuerst jene reichen Tongänge herausgebildet haben, die hernach auch in den Gregorianischen Gesang der abendländischen Kirche aufgenommen wurden und hier eine sehr wesentliche Geltung erlangten. Es ist bekannt, dass die Kopten, die Nachkommen der alten Aegypter und Bewahrer der Traditionen der alten christlichen Kirche in Aegypten, noch heute in ihrem Ritualgesang endlose Gurgeleien anbringen und z. B. ein blosses Alleluja auf solche Art zu viertelstündiger Dauer dehnen.[2]) Was hier zur barbarischen Caricatur geworden, erscheint in allerdings würdigerer Form in den Gesängen der griechischen und lateinischen Kirche, wenn sich auch die griechische Kirche, wie die ältesten notirten Gesangbücher zeigen, mitunter in über Gebühr langathmigen Figurationen auf einzelnen Silben gefiel. Vorzüglich das Wort Alleluja war es, durch welches sich dieser Ziergesang besonders in den Kirchen einbürgerte. „Man sang," erzählt Durandus, „von Altersher das Alleluja mit dem Pneuma," d. i. mit Coloraturen, welche den Athem (*πνεῦμα*) der Sänger in Anspruch nahmen.[3]) „Es ist aber das Pneuma oder der Jubellaut," fährt Durandus fort, „eine unaussprechliche Freude des Gemüthes über das Ewige, und es wird

1) Darstellungen aus der Gesch. der Mus. Gött. 1827. S. 97.

2) Villoteau, in der Descript. de l'Égypte. T. XIV, Par. 1826. Er gibt die Probe eines solchen Alleluia. S. 303 ff.

3) Antiquitus enim mos erat ut semper cantaretur Alleluja cum pneuma (Ration. div. off. V. 2).

das Neuma einzig auf die letzte Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, dass Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist, — das Pneuma bedeutet die Freude des ewigen Lebens, die kein Wort auszudrücken vermag, daher das Pneuma auch eine Stimme ohne bestimmte Bedeutung ist," — das heisst eine Vocalise, ein Solfeggio auf der letzten Textessilbe.

Nach Cassiodor pflegte an Festtagen das ganze in der Kirche versammelte Volk *(aula Domini)* den stets neu ertönenden Versen der Sänger mit diesem Rufe wie mit einem Gute, dessen man nicht satt wird, zu antworten.[1]) Als man die Gradualresponsorien auf die ausgewählten Verse *(selecti versus)* und zuletzt auf das blosse antwortende Alleluja verkürzt hatte, konnte der Sängerchor, der mittlerweile an die Stelle des antwortenden Volkes getreten war, nicht umhin, das Alleluja mit jenen Schnörkeleien vorzutragen, welche es erst zum rechten Jubellaut *(jubilus)* machen und das „in Worte nicht zu Fassende“ der geistigen Freude versinnlichen sollten. Die Ausführung erforderte unter solchen Umständen kunstmässig gebildete Sänger; daher kommt es wohl, dass Theodor von Kent verordnete, „kein Laie dürfe in der Kirche das Alleluja anstimmen, sondern nur Psalmen und Responsorien ohne Alleluja.“[2]) Diese Ausdehnung der Schlusssilbe des Alleluja, welche etwa seit dem 9. Jahrhunderte in Aufnahme kam, war das sogenannte Alleluia-Baha, eine wie es scheint spöttische, durch ungeschicktes Athemholen und Aspiriren der Sänger, bei dem das einfache „ja“ zum „Baha“ wurde, hervorgerufene Bezeichnung.

Zum verzierten Choralgesang gehörte vermuthlich auch der nach dem Papst Vitalianus (starb 669)[3]) benannte; wenigstens

---

1) Hinc ornatur lingua cantorum: istud aula Domini laeta respondet, et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur (in tit. ps. CIV. citirt bei Gius. Maria Tommasi Opera omnia Romae 1747 ff. Tom. V [Antiqui Libri Miss. Rom. Eccl.] S. 26).

2) Laicus in ecclesia non debet recitare nec Alleluia dicere, sed psalmos tantum et responsoria sine Alleluja (Mabillon, praefat. in Saec. I. Benedict.). Es freut mich, meine Vermuthung von einem Manne wie Ferdinand Wolf getheilt zu sehen Er citirt (Ueber die Lais S. 288) obiges Capitulum Theodori Cantuarensis und bemerkt dazu: „Woraus hervorgeht, dass früher das Volk, die ganze Gemeinde (laicorum popularitas) das Alleluia mitgesungen habe; dass aber, wahrscheinlich wegen des immer künstlicher werdenden Gesanges der Melismen zum Alleluia, des Neumatizirens der Jubilation, die nicht schulgerecht geübten Laien es nicht mitsingen konnten und durften und sich mit dem einfach und volksmässig gebliebenen Gesange der Psalmen und Responsorien begnügen mussten, während die Jubilation von dem geübten Sängerchore (schola cantorum) statt des Volkes oder der Gemeinde gesungen wurde“.

3) Ueber Vitalians Bestrebungen auf dem Gebiete des Kirchengesanges berichtet Polydorus Vergilius († 1552), De inventoribus rerum 6, 2 (Amstelod. 1671 S. 371): V. canendi modum invenit decentissimum, quo hymni sacri canerentur, quod ante eum Gelasio et Gregorio non nemo assignat, *adhibuitque ad eum organa.* Und Pantaleon notirt nach

wissen wir nach einer von Ekkehard IV. von St. Gallen in seiner Lebensbeschreibung des Notker Balbulus gegebenen Notiz, dass es noch zu Anfang des 10. Jahrhunderts in der päpstlichen Capelle eigene Sänger gab, welche Vitalianer *(Vitalanii)* hiessen und, wenn der Papst selbst den Gottesdienst leitete, den von Vitalianus angeordneten Gesang ausführten. Es war also gewiss ein reicher festlicher Gesang, aber auf keinen Fall etwas Anderes als eine Modification des Gregorianischen. Denn abgesehen davon, dass es höchst unklug gewesen wäre, die erst kurz vorher von Gregor für die ganze Kirche angeordnete Singweise ändern zu wollen, war Vitalianus vielmehr für die Reinerhaltung des Gregorianischen Gesanges eifrig besorgt. Er sendete 660 zwei römische Sänger Johannes und Theodor durch Gallien und Britannien, um den bei den dortigen Geistlichen und Mönchen ausgearteten Gesang auf die echte römisch-gregorianische Weise zurückzuführen. Bei dem sogenannten Vitalianischen Gesange wirkten insbesondere auch Knaben mit, welche in dem sogenannten *Parvisium* verpflegt wurden und *pueri Symphoniaci* (buchstäblich: mit einstimmende Knaben) hiessen,[1]) also nicht bloss eine Singeschule zur Bildung künftiger Kirchensänger waren, sondern schon im Chor mitsangen. Dass in den ersten Zeiten der Kirche in der singenden Gemeinde auch Weiber und Kinder ihre Stimme hören liessen, wissen wir aus den Gedichten des Prudentius so gut, wie aus einer Stelle der Psalmenerklärungen des heil. Ambrosius: „Was ist erfreulicher als ein Psalm? Er ist Lob Gottes, er ist ein wohlklingendes Glaubensbekenntniss der Christen. Freilich befiehlt der Apostel, dass die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber Psalmen singen sie sehr gut. Jedes Alter, jedes Geschlecht taugt zum Psalmengesange. Die süssen Stimmen der Jünglinge und Mädchen klingen lieblich zusammen, ohne dass es Gefahr bringt. Es ist

---

Volaterra und Platina in seiner Chronographia christ. eccl. Basil. 1561 S. 32: Vitalianus: insignis musicus; templis cantum instrumentalem, figuralem et *organa introducit*. Dass Vitalian die Orgel in die christliche Kirche eingeführt habe, ist ein ebenso bemerkenswerthes Ereigniss als die Anwendung derselben zum gregorianischen Gesange. Freilich stammen die Zeugnisse hierüber aus sehr später Zeit und eine anderweitige Bestätigung der Berichte Polydors und Pantaleons bezw. dessen Gewährsmänner ist vorläufig, wie es scheint, nicht aufzufinden. F. X. Haberl (Schola cantorum VS 3, 200) nimmt an, dass der Vitalianische Gesang „eine Begleitung der gregorianischen Melodien" durch ein Quinten- und Octaven-Organum (die Knabenstimmen) war. Das Zeugniss des Mönches von Angoulême (Duchesne, hist. franc. 2, 75), auf welches sich H.'s Vermuthung stützt, bezieht sich indessen auf das Ende des 8. Jahrhunderts, also auf eine Zeit, die 150 Jahre später liegt als die Thätigkeit Vitalians.

1) Diese Bezeichnung „symphoniaci" scheint anzudeuten, dass die Knaben in der Octaven-Antiphonie, nach unserer Bezeichnung: ein Octaven-Unisono mit den Männerstimmen sangen.

keine kleine Mühe, das Volk in der Kirche zum Schweigen zu bringen, wenn vorgelesen wird. Aber der Psalmengesang bringt es von selbst dazu. Psalmen können König und Herrscher so gut wie gemeine Leute anstimmen. Man lernt sie ohne Mühe und behält sie leicht im Gedächtniss. Sie vereinen Uneinige und versöhnen Zwieträchtige; wie sollte man demjenigen zürnen können, mit dem man seine Stimme zum Lobe Gottes einigt?"[1]) Als der Kirchengesang ein streng geregelter Theil des Ritus und eine Sache der Geistlichkeit geworden, blieben Frauen und Knaben natürlich ausgeschlossen, doch wurden in den Frauenklöstern und Stiften die canonischen Tageszeiten unter Leitung der Cantrix oder Cantorissa gesungen, und wo Chorherren waren, liessen sie auch wohl ihre Stimmen im Wechselgesange hören. So sagt der heil. Aldhelm, Bischof von Salisbury (starb 709), in der poetischen Bescheibung der von Bugge, der Tochter des angelsächsischen Königs Centuin, gestifteten Basilica, wo nach dem Gregorianischen Ritus des Kirchenjahres geordneter Gesang ausgeführt wurde:

Fratres concordi laudemus voce tonantem
Cantibus et crebris conclamet turba *sororum* —

und späterhin, 1260, war es am Feste der heil. Fides zu Zürich im Frauenmünster Sitte, dass einen Vers der Sequenz die Stiftsdamen, den anderen die Stiftsherren sangen.[2]) Von Vitalianus haben wir nun bestimmte Nachricht, dass auch Knaben zum Kirchengesange herbeigezogen wurden; dasselbe geschah in den Klosterschulen, wie in jener von St. Gallen, an deren Schülern Konrad der Franke so viel Freude hatte, als sie durch die schönsten Aepfel, die er ihnen in den Weg hatte legen lassen, nicht verlockt wurden, aus der Ordnung der Prozession zu weichen. Noch jetzt werden bei den katholischen Kirchen und Klöstern Singknaben (Chorknaben, Vocalisten) unterhalten, nicht allein für die Figuralmusik, sondern auch für die Responsionen des Gregorianischen Gesanges. Heutzutage, wo letztere mehrstimmig, nach Art eines sogenannten Falso-Bordone, gesungen werden, fällt den Knaben natürlich der Part des Sopranes und Altes zu. Wie ihr Gesang zur Zeit Vitalian's u. s. w. vor Einführung der Harmonie ver-

1) Beachtung verdient auch jene Stelle aus Philo's de vita contemplativa (vgl. Arevalus, Hymnodia hispanica Rom. 1786 S. 23), wo von den Therapeuten, also christlichen Ascetikern, erzählt wird: „Ubi omnes consurrexere, duo chori fiunt in medio coenaculo, alter virorum alter feminarum. Cuique suus incentor praeficitur, honore praestans, et canendi peritia; deinde canunt hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus nunc ore uno, nunc alternis, non sine decoris ac religiosis gestibus, modo stantes, modo prorsum retrorsumque gradus moventes, utcumque res postulat. Deinde ... velut amore divino ebrii unum chorum faciunt promiscuum."

2) Schubiger a. a. O. S. 53.

wendet wurde, wäre zweifelhaft, wenn nicht eine Stelle der Sequenz *Cantemus cuncti* von Notker Balbulus von St. Gallen (starb 912) darüber einen deutlichen Wink gäbe. Er redet darin seine Klostergenossen, die Mönche und Klosterschüler, an:

Nunc vos o socii cantate laetantes: Alleluia.
Et vos pueruli respondete semper: Alleluia.
Nunc omnes canite simul: Alleluia.

Es war also Wechselgesang, der zuweilen durch Zusammensingen (von Seite der Knaben selbstverständlich in der höhern Octave) unterbrochen wurde. Dass die Knaben schon damals in der Weise des später allbeliebten Organums etwa in der höheren Quarte oder Quinte mitgesungen hätten, ist bis jetzt wenigstens völlig unerwiesen.[1]) Mag ferner auch die Richtigkeit der obigen Angabe, dass Papst Vitalianus zuerst den Gebrauch der Orgel in der Kirche eingeführt habe, zweifelhaft sein, so ist's doch noch kein Gegengrund, wenn eingewendet wird, dass ja die erste Orgel erst im Jahre 757 aus Constantinopel in's Abendland an Pipin gelangt sei. Die Notiz mag für das Land der Franken, Germanen u. s. w. gelten, aber in Italien kannte man ja Orgeln von der Römerzeit her, und die in Arles (Arelate) aufgefundenen römischen Sarkophage mit Abbildungen von pneumatischen Orgeln[2]) zeigen, dass diese Instrumente im Abendlande auch über Italien hinaus nicht unbekannt waren. Der Gebrauch kleiner Orgelwerke in den Kirchen mag älter sein, als man insgemein annimmt,[3]) nicht um darauf Präludien und Interludien im späteren Geschmacke zu spielen, wozu vorläufig noch Alles fehlte, sondern um den Sängern den rechten Ton anzuschlagen. Zur Zeit der Karolinger waren die Orgeln in die Kirchen bereits eingeführt; die Berichterstatter reden davon allerdings noch als von einem kostbaren, nicht gewöhnlichen Zierstücke, aber durchaus nicht wie von einer unerhörten Neuerung. Als Ludwig der Fromme einen venezianischen Priester Georg nach Aachen sendete, um für den dortigen Münster eine Orgel zu bauen, wurde diese Angelegenheit von beiden Seiten wie etwas Selbstverständliches behandelt. Forkel bekämpft sogar die Annahme, als habe Constantinus Copronymus an Pipin wirklich eine Orgel gesendet, und will die Organa, von denen der Berichterstatter Eginhard redet, als eine Sendung musikalischer Instrumente verstanden wissen.[4]) Mit den Trompeten, Buccinen, Surullien und

---

1) Kiesewetter (Gesch. d Mus. 2. Aufl. S. 16) hat diese Frage kritisch beleuchtet und sehr gut dargestellt. Es ist dies einer der wenigen detaillirt behandelten Gegenstände in dem so äusserst gedrängten Werke.
2) Vgl. Fétis, Hist. de la mus. Bd. 4 S. 495 f.
3) Vgl. Mersenne, Harm. univ. Par. 1636. liv. 6. S. 387.
4) Allg. Gesch. d. M. Lpz. 1801. Bd. 2. S 351. Eginhard in seinen Annalen de gestis Pipini regis vom Jahre 757 sagt: Constantinus Imperator Pipino regi multa misit munera, *inter quae et organa,* quae ad

Pauken, die am Hofe von Byzanz im Gebrauche waren, wäre dem fränkischen Könige eben keine sonderliche Gabe dargebracht worden. Wir wissen aber,[1]) dass der byzantinische Kaiser Theophilus (829 bis 842) zwei sehr kostbare Orgeln bauen liess, die mit edeln Steinen geziert und an denen goldene Bäume mit Vögeln angebracht waren, welche letztere statt der kleinen Pfeifen dienten und während des Spielens zu singen schienen.[2]) Ein werthvolles Kunststück solcher oder ähnlicher Art wäre allerdings ein des mächtigen byzantinischen Kaisers würdiges Ehrengeschenk an einen befreundeten Herrscher gewesen. Isidor von Sevilla erwähnt überdies,[3]) man nenne jenes Instrument, bei dem man Blasbälge anwende und für das die Griechen eine andere Bezeichnung haben [gemeint ist: hydraulum = Wasserorgel], in der gewöhnlichen Sprache Organum.[4]) Auch sogar schon St. Augustin bemerkt, „Organum heisse jedes Instrument, nicht blos jenes, das durch Blasbälge zum Tönen gebracht wird"; woraus gerade folgt, dass schon damals unter Organum in der gewöhnlichen Sprache die Orgel verstanden wurde. Die mittelalterlichen Schriftsteller bedienen sich aber durchweg der populären Ausdrucksweise. Auch Cassiodor[5]) beschreibt die Orgel unter dem Namen Organa. Der Mönch von St. Gallen spricht von einem Organum, das die Abgesandten des byzantinischen Kaisers Karl dem Grossen brachten, und beschreibt es in einer Art, dass wirklich von einer Orgel und von nichts Anderem die Rede ist.[6]) Diese Orgeln muss man sich

---

eum in Compendio (Compiegne) pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. Vgl. noch Ermoldus Nigellus in Gerbert, De cantu Bd. 2. S. 142.

1) Vgl. Luitprand, res p. orb. gest. l. 6, 2. Insbesondere: Praetorius Synt. mus. 1, 20. S. 431.

2) Die Abbildung dieser Orgel bei Gerbert, de cantu Tab. 28, ist einer Handschrift aus St. Blasien entnommen. Den Gebrauch der Orgeln zur kirchlichen Feier des Weihnachtsfestes in frühbyzantinischer Zeit bestätigt Codinus, De offic. Pal. Cpol. P. 82. B. C. (ed. Im. Bekker, Bonn 1839. S. 52).

3) GS Bd. 1. S. 22.

4) Vgl. Buttmann, „Ueber die Wasserorgel der Alten" in den Abh. der Berl. Ak. der Wiss. 1804. S. 131.

5) GS Bd. 1. S. 16.

6) De reb. bellicis Caroli M. Lib. II. Ueber die zwei pneumatischen Orgeln, welche auf dem Obelisken Theodosius' d. Gr. in Constantinopel abgebildet waren, vgl. Coussemaker in den Annal. archéolog. de Didron T. 3. S. 273 ff. Von den unförmlichen Instrumenten, wie sie die Denkmäler von Arles aufweisen bis zu der Orgel, welche Bischof Elfeg zu Winchester im Jahre 951 verfertigen liess, und die der Benediktinermönch Wolstan in einem noch erhaltenen Gedicht besang (vgl. Acta Mabillonii S. Ord. Bened. Saecul. V. Tom. 7, 617 und unten 10. Abschn.), ist ein weiter Schritt in der Entwicklung der Orgel. Genaueres über die Geschichte der Orgel überhaupt, wie speziell im Mittelalter findet sich ausser in den Werken des alten Praetorius, Calvisius, Mersenne, Zarlino, Agricola in: M. Jac. Adlung, Musica Mechanica Organoedi. Berlin 1768.

freilich als zugleich im Tonumfang beschränkte und sehr plumpe schwerfällige Instrumente vorstellen. Die Tasten waren noch mehrere hundert Jahre später oft vier bis sechs Zoll breite, schaufelförmige von einander getrennte Claves, plumper als unsere jetzigen Orgelpedale; der Organist musste sie mit Fäusten „schlagen“ oder auch mit dem Ellenbogen niederdrücken. An ein rasches, verziertes Spiel war nicht zu denken, ja nicht einmal mehr als zwei Töne konnte man zugleich ertönen machen. Die Tasten und Pfeifen waren nach der diatonischen natürlichen Skala mit grosser Terz gereihet;[1]) der Umfang stieg bis zu einundzwanzig Tönen.[2]) Schallstark und dröhnend, ja schreierisch dürfen wir uns diese sonst armen Orgelwerke vorstellen; die damalige Zeit liebte das Derbe und roh Kräftige: zu Aachen war im 9. Jahrhundert im Dome eine Orgel, über deren Klang eine Frau in Ohnmacht fiel.[3]) Dazu

---

G. C. Fr. Schlimbach, Ueber die Struktur, Erhaltung . . . der Orgel. Lpz. 1825. Jean Fr. Bedos de Celles, L'art du facteur d'Orgues, Paris 1766—78. Forkel in seiner „Allgem. Geschichte der Musik“, dsgl. Marpurg, Kiesewetter, Fétis. Von neueren: Jos. Antony, „Entstehung und Vervollkommnung der Orgeln“. Münster 1832. Ferner erwähne ich die bekannten Werke von Seidel (Die Orgel und ihr Bau), Töpfer, insbesondere: A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. Leipz. 1884. Ausserdem noch: J. Hopkins, The organ its history and construction. Lond. 1860. H. v. Couwenbergh, L'orgue ancien et moderne. Lievre s. a. Auch Wangemann's Geschichte der Orgel (2. Aufl. Demmin 1881), ein rein compilatorisches Handbuch, sei genannt.

1) Bei Hucbald (de arm. instit.) heisst es: porro exemplum semitonii advertere potes in cithara sex chordarum *inter tertiam et quartam chordam — — similiterque in hydraulis eodem loco.* GS 1. Bd. S. 109. Gedenken wir nun auch der Stimmung des Organistrums, so sehen wir, dass man sehr wohl die natürliche diatonische Skala als das wahre Fundament der Musik erkannte, auf welches die Tonarten als künstliche Gebilde gebaut waren. Hucbald stellt folgendes Schema auf: To(nus), Se(mitonium), *To, To, Se, To, To, To | Se, To, To, Se, To, To* (das wäre also die Stimmung von *A, H, C, D, E, F, G a | h c d e f g*) und fährt fort: nec tamen aliquid affert scrupuli, si forte *hydraulia* vel aliud quodlibet considerans instrumentum *non ibi voces tali reperias schemate deductas,* quodque numerum chordarum videantur excedere. *Haec enim distributio secundum viri disertissimi Boetii distributionem* (a. a. O. S. 110). Die ältesten Orgeln, die Prätorius sah, hatten die Skala *c, d e, f g, a b, c, d, e, f g, a* oder *h, c, d e, f g, a, h, c, d, e f.* Man sehe auch Forkel, 2. Band S. 355 u. f.

2) Numerositas nervorum vel *fistularum* utputa viginti unius aut plurium (Hucbald a. a. O.).

3) So erkläre ich die Stelle bei Walafrid Strabo. De apparatu templi Aquisgranensis:

Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus, ipsam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.

Gerbert meint, das sei eine Licentia poetica. Aber aus der Luft gegriffen hat Walafrid Strabo die Sache gewiss nicht. Auf nervenschwache Personen kann der Orgelton allerdings so einwirken, dass sie ohnmächtig werden: der verewigten Malibran geschah etwas Aehnliches, als schon

kam noch das Donnergetöse des aus den vielen Bälgen einströmenden Windes.[1])

Den Werth des Gregorianischen Gesanges als Bestandtheil des Ritus zu untersuchen kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein, und nur im Allgemeinsten mag bemerkt werden, dass sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart dafür denken lässt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus blos auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der unter diesem Namen noch jetzt in der Kirche gebräuchlichen Melodien hinzuweisen. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum; der Ton des feierlichen, innigen Gebetes in der Präfation, im Pater noster. In den Chorälen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmässig, fest, streng wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hingestellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in colorirten Tongängen sich ergehenden Intonationen des Ite missa est, des Alleluja, ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet. Und, wunderbar genug, neben den höchsten Resultaten, welche von den begabtesten Geistern in Jahrhunderte

---

der Keim ihrer Todeskrankheit in ihr lag. Das „perdere vitam" bedeutet nach poetischem Sprachgebrauche gewiss nicht den Tod (? d. Hrsg.), sondern eben nur eine Ohnmacht. Ja ich zweifle an dem bedauerlichen Zufalle viel weniger, als dass die Orgel wirklich daran Schuld trug.

1) Der Apparat des Windeinströmens war äusserst plump. Der Schreiber des Briefes an Dardanus spricht von „zwölf Schmiedeblasbälgen" (duodecim folles fabrorum); natürlich war das Getöse und Sausen sehr merklich, was Aelred tadelt. Vgl. noch Mattheson's Ephorus. Dazu kam, dass die Stärke der Windströmung lediglich von dem langsamen oder schnellen Treten der Calcanten abhing; an eine Regulirung des Winddruckes, wie sie in älterer Zeit durch Wasserdruck stattfand, war bei den durchweg pneumatischen Werken jener Zeit nicht zu denken. Eine gute Wirkung des Orgeltones war daher im wesentlichen von dem Calcanten abhängig, und es ist höchst interessant zu sehen, wie auf der Abbildung einer Orgel aus dem 12. Jahrhundert der eine Organist seine beiden Calcanten ebenso eindringlich als wohlwollend unterweist. Abbildung siehe bei Naumann, Ill. Musikgesch. Berl. u. Stuttg. (1885) I. 185.

langer Arbeit auf diesem Gebiete gewonnen worden sind, steht die Gregorianische Melodie in ihrer einfachsten Urgestalt nicht als rohe erste Kunststufe, sondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen. Das Mittelalter sah in diesen Gesängen geradezu Werke göttlicher Inspiration.[1]) Der Diakon Paulus hatte versichert, auf der Schulter des schreibenden Papstes die himmlische Taube sitzen gesehen zu haben;[2]) für die Maler wurde es sein Wahrzeichen. Eine Malerei in einem Codex aus dem 10. Jahrhunderte stellt ihn in solcher Art vor, wie er auf einem Thronsessel sitzend mit gehobener Hand zu einem Schreiber spricht, welcher mit dem Ausdrucke der Aufmerksamkeit die ihm von dem diktirenden Papste angegebenen Gesänge auf eine Tafel notirt.[3])

Fünfter Abschnitt.

Die Neumen.

Um die zur unverbrüchlichen Regel für den Gottesdienst erhobenen Gesänge vor Vergessenheit zu bewahren, war neben dem Unterrichte die schriftliche Aufzeichnung das geeigneteste Mittel. Ein erhaltenes Denkmal über die älteste Art der Notirung des Gregorianischen Gesanges ist das sogenannte Antiphonar von St. Gallen.[4]) Ekkehard IV. berichtet über die Art, wie es um das Jahr 790 in den Besitz des Klosters gekommen, Folgendes: „Als der Kaiser Karl, mit dem Beinamen der Grosse, in Rom war,[5]) fand er, dass der Gesang in den Kirchen jenseit der Alpen vielfach vom römischen abweiche. Er bat also den Papst Adrian (weil ja die einst von Gregor geschickten Sänger längst gestorben), er möge abermals solche, die des römischen Gesanges wohl kundig seien, in das Frankenland senden. So wurden denn Petrus und Romanus, des Gesanges und der sieben freien Künste wohl kundig,

1) Vergl. z. B. Oddo, de musica (GS Bd. 1. S. 275 ff.)
2) Vergl. Joh. de Muris, Summa musicae cap. III (GS 3. S. 197).
3) Copirt als Titelbild zu Lambillotte's Antiphonaire de St. Grégoire.
4) Im vollständigen Facsimile mit erläuterndem Texte zu Brüssel 1851 herausgegeben von P. Lambillotte. Die erste Seite allein schon früher in Pertz, Monumenta Germaniae historica 2 Bd.
5) Im Jahre 786. Die Stelle selbst in Ekkeharti Casus S. Galli (S. Gallische Geschichtsquellen. Neu hrsg. v. G. Meyer v. Knonau. S. Gall. 1877. S. 168 f.).

zur Kirche nach Metz abgeschickt, um dort die Sache zu leiten. Als sie nun vom Comersee *(lacu Cumano)* an von dem gegen die Luft Rom's verschiedenen, rauhen Himmel zu leiden hatten, erkrankte Romanus, so dass er sich kaum bis zu uns (nach St. Gallen) fortzubringen im Stande war. Von den zwei mitgegebenen Antiphonarien brachte er eines trotz der Einwendungen seines Gefährten Petrus *(Petro renitente vellet nollet)* mit nach St. Gallen. Dort genas er mit Gottes Hilfe allmählich. Jetzt sendete der Kaiser einen Boten, der ihm die Weisung brachte, nach seiner Genesung bei uns zu bleiben und uns den Gesang zu lehren, was jener auch, um die Gastfreundschaft der Väter zu lohnen, sehr gerne that. Der Kaiser aber schrieb: „Vierfach habt ihr euch an mir, ihr frommen Männer, göttlichen Lohn verdient: er war fremd, ihr habt mich in seiner Person beherbergt; er war krank, ihr habt ihn besucht; er hungerte, ihr gabt mir in ihm zu essen; er dürstete, ihr gabt ihm zu trinken." — „Romanus aber gedachte St. Gallen eine Ehre zu, wie sie Rom schon genoss, wo nämlich die Anstalt getroffen war, dass das in ein Kästchen gelegte authentische Antiphonar an einem Orte, der Cantarium hiess, zur Einsichtnahme eines Jeden aufbewahrt wurde. Romanus veranstaltete eine ähnliche Hinterlegung des mitgebrachten authentischen Antiphonars am Apostelaltare, und so oft über eine Singweise ein Zweifel entsteht, dient es bis heute dazu, dareinzusehen wie in einen Spiegel und jeden Fehler zu verbessern." Das Exemplar, welches Petrus nach Metz mitgenommen, ist im Laufe der Jahrhunderte abhanden gekommen; das von Romanus mitgebrachte Antiphonar oder doch eine sehr alte, auf keinen Fall über das 11. Jahrhundert hinaus zu datirende Copie desselben,[1]) bildet noch jetzt das kostbarste Besitzthum der Bibliothek des Klosters von St. Gallen.[2]) Für die Musikgeschichte ist das Wichtigste an diesem in jedem Sinne ehrwürdigen Denkmale die hier schon in bedeutender Ausbildung vorkommende Notirung in den sogenannten Neumen, das ist

1) Der Charakter der Schriftzüge deutet auf diese Zeit.

2) Kiesewetter (Leipz. allgem. Musikzeitung 1828 Sp. 436) erwähnt des Kästchens, worin das Antiphonar verwahrt ist, und des Deckels mit dem Beifügen, die Figuren seien im sogenannten „hetrurischen" Styl, entschuldigt aber zugleich seine Unerfahrenheit auf diesem Gebiete. Lambillotte sagt (S. 2): on reconnaît les caractères des *sculptures Etrusques ... elles sont extrêmement anciennes.* Das ist nun freilich ganz irrig. Hätte Lambillotte einen kundigen Archäologen gefragt, so würde er mit Vergnügen gehört haben, dass dieses Schnitzwerk einer der beachtenswerthen Beweise für die Echtheit des Antiphonars ist. Der geübte Blick wird sogleich erkennen, dass hier keine antike oder gar etruskische (!), sondern eine Arbeit etwa aus der Karolingerzeit selbst vorliegt. Die Figuren zeigen bei stark antikisirenden Reminiscenzen in den Motiven der Stellung und Gewandung völlig den Charakter ähnlicher Schnitzwerke aus der genannten Epoche.

gewissen über die Texteszeilen des Gesanges geschriebenen Strichelchen, Häkchen, Punkten, Halbbogen und ähnlichen anderen Figuren. Der Grund, warum sich Gregor der in mehr als einer Beziehung mangelhaften Tonschrift der Neumen bediente, muss wohl in dem Umstande gesucht werden, dass diese Notirungsart zu seiner Zeit bei den Sängern schon so völlig eingebürgert war, dass er sich ihrer als einer bereits allgemein verständlichen Schreibweise unbedenklich bedienen konnte. Es darf als eine auffallende Thatsache gelten, dass Gregor die zur Bezeichnung der Töne von ihm gewählten Buchstaben nicht auch als Tonschrift benutzte, wie doch später wirklich geschah, so dass Guido von Arezzo diese Notirung sogar als die beste pries:

Solis litteris notare optimum probavimus.
Causa vero breviandi Neumae solent fieri,
Quae si curiose fiant habentur pro litteris.

Blosse Abkürzungen statt der Buchstaben waren die Neumen keineswegs, wie Guido meint; sie hatten vielmehr ihre eigene Bedeutung: ihr Grundgedanke war, das Steigen oder Fallen der Stimme durch steigende oder sich senkende Züge auszudrücken. Sie mussten, sollten sie ihrem Zweck entsprechen, sorgsam (curiose) geschrieben werden und hielten auch dann, was deutliche Bezeichnung der Tonhöhe betrifft, den Vergleich mit den blossen Buchstaben nicht aus. Gregor zog es vor, sein Antiphonar statt mit Buchstaben (über deren Anwendung als Tonschrift zu Gregor's Zeiten jede Spur fehlt) vielmehr mit Neumen zu notiren.[1]) Dieses Antiphonar, welches auf Befehl Gregor's als unveränderliche Satzung für den Kirchengesang in ein eigenes Behältniss (theca) niedergelegt und in der Petersbasilika zu Rom mit einer Kette an dem Altar befestigt wurde und dessen treue Copie in dem Antiphonar von St. Gallen erhalten ist, war mit einer so ausgebildeten und complicirten Neumenschrift notirt, dass hier augenscheinlich nicht von Anfängen und ersten Versuchen die Rede sein kann, vielmehr mindestens ein volles vorangehendes Jahrhundert dauernder Beschäftigung mit diesen Charakteren vorauszusetzen ist. Ihre Entstehung fällt jedenfalls zwischen die Zeit des heil. Ambrosius und des heil. Gregor.[2]) Für die Ambrosianischen Ritualgesänge waren sie gewiss noch nicht angewendet worden; hätte man sich ihrer schon

1) Ueber die Tonschrift St. Gregor's vergl. den Aufsatz Kiesewetter's in der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung 1828. 30. Bd. Sp. 401 fg.

2) Nach den Untersuchungen H. Riemanns (Stud. z. Gesch. d. Notenschr. Leipz. 1878. S. 114) ist der Ursprung der Neumen wahrscheinlich byzantinisch. Darauf deuten sowohl der Gesammtname Neuma, gleichviel ob er als gleichbedeutend mit *πνεῦμα*, oder mit *νεῦμα* (Wink) aufgefasst wird, wie auch die Einzelbezeichnungen gewisser Neumen: z. B. Quilisma = *κύλισμα* (Walze), Epiphonus, Cephalicus. Da eine Neumenschrift bereits zur Zeit Gregor's im Abendlande im Gebrauch war, so ist jedenfalls **nicht** die von Johannes Damascenus im 8. Jahrhundert eingeführte

damals bedient, so würde es an einer Nachricht darüber kaum fehlen. Ihr Name ist griechisch: der lange figurirte Schlussgesang des Alleluja, der den Athem (πνεῦμα) des Sängers in Anspruch nahm und eben deswegen Pneuma oder Neuma genannt wurde, gab auch dem Zeichen, womit er notirt war, den gleichen Namen.

Der weitläufige Apparat der antiken griechischen Tonschrift mochte, eben um seiner Weitläufigkeit willen, sich nie einer grossen Verbreitung erfreut haben und nur das geistige Besitzthum der gelehrten Musiker und Theoretiker gewesen sein. Seine Anwendung für den christlichen Kirchengesang wäre nicht unmöglich,[1]) aber wenig zweckmässig gewesen, da die Sänger nicht wohl erst eine mühsame Vorschule durchmachen konnten, um nur musikalisch lesen zu lernen, und aus allen Völkern und Zungen zum Dienste der Kirche berufen, durch ein solches Vorstudium eines mühsamen das Gedächtniss belastenden und die Kenntniss aller Feinheiten antiker Harmonik voraussetzenden Zeichenschrift leicht hätten abgeschreckt werden können. Diese Zeichenschrift accommodirte sich den antiken Klanggeschlechtern und Tonarten, Dingen, die für den Kirchengesang die Brauchbarkeit verloren hatten und durch die vier authentischen und vier Plagaltöne verdrängt worden waren. Unbekannt oder vergessen waren übrigens die antiken Tonzeichen noch kurz vor den Zeiten des heil. Gregor keineswegs: Boetius notirte damit seine Tabelle der Tonarten und bespricht sie ausdrücklich.[2]) Man habe, sagt er, um die weitläufigen Namen der Töne Proslambanomenos, Hypate hypaton u. s. w. nicht immer voll ausschreiben zu müssen, für sie gewisse abkürzende Zeichen erdacht, wovon er, und zwar für die lydische Tonart, eine Probe geben wolle u. s. w.

Dem tiefgelehrten Boetius selbst war also das rechte Verständniss der antiken Tonschrift bereits abhanden gekommen; er sieht in den Tonzeichen, welche ursprünglich nach der Reihenfolge der Töne und der Buchstabenfolge des Alphabets ein verwickeltes, weitläufiges, aber wohlgeordnetes und scharfsinniges System gebildet hatten, nur noch Bequemlichkeitsabbreviaturen, etwa wie der receptschreibende Arzt seine Anordnungen in gewisse conven-

---

Notation das Vorbild der römischen Neumenschrift gewesen. Man müsste demnach annehmen, dass die angeblich im 4. Jahrhundert von S. Ephrem eingeführte byzantinische Notenschrift, die Gregor bei seinem Aufenthalte in Byzanz jedenfalls kennen lernte, massgebend für die Entstehung der „Nota Romana" gewesen sei. Vgl. indessen S. 99 f. Schliesslich sei noch bemerkt, dass Joh. Damascenus den Ptolemaeus als Erfinder der byzantinischen Notenschrift bezeichnet. Vgl. Tzetzes, Die altgriechische Musik in der griechischen Kirche. München 1874. S. 131.

1) Meibom hat in seiner Einleitung zu den von ihm herausgegebenen griechischen Autoren über Musik das Te Deum laudamus in antike Notenschrift gebracht.

2) De institutione musica IV. 3.

tionelle Abkürzungen bringt, oder wie die Chemie, Mathematik und Astronomie sich ihre eigenen hieroglyphischen Charaktere zusammengestellt baben. Wie die ganze antike Musik, oder vielmehr wie die ganze antike Welt hatte sich auch die antike Tonschrift überlebt, es war Zeit sie durch etwas Anderes zu ersetzen. Was nun an ihre Stelle trat, die Schrift der Neumen, war anscheinend ein Rückschritt. Während das antike Tonzeichen den damit gemeinten Ton zweifellos erkennen liess, unterlag die Ausdeutung der Neumen der grössten Unsicherheit; und während wir, wenn heute der Fund eines bisher unbekannt gewesenen griechischen notirten Manuscripts gemacht würde, die Tonzeichen ohne besondere Schwierigkeit entziffern könnten, sind uns die zahlreichen mit Neumen versehenen Manuscripte so gut als unverständlich. Aber in Wahrheit war das Notirungssystem der Neumen ein grosser Fortschritt gegen die antike Tonschrift durch den Umstand, dass darin das Steigen und Sinken der Töne nach der Höhe und Tiefe zu durch entsprechende Zeichen sinnenfällig ausgedrückt wurde. Das antike Zeichensystem war ein völlig unfruchtbarer Boden, aus welchem nichts weiter emporzukeimen vermochte. Die Neumen trugen kraft ihres das Wesen der Sache treffenden Grundgedankens die Möglichkeit einer bedeutenden Vervollkommnung in sich, wie sich denn in der That unsere Notenschrift aus ihnen entwickelte. Freilich verhält sich diese zu ihnen wie der Baum zum Keime des Samenkernes.

Wir vermögen es mit unserer Notenschrift, das Gewebe des kunstreichsten Tonstückes bis in seine feinsten Feinheiten hinein auf das Vollkommenste auszudrücken: dem kundigen Auge gewährt ein Blick auf die Partitur sogleich einen klaren und bestimmten Ueberblick des Tonstückes selbst; architektonisch bauen sich die Notengruppen übereinander und nebeneinander auf, und mit dem Blicke erklingen sie auch schon im Geiste. Das ist nun eben das Resultat der consequenten Durchführung des mit den Neumen in's Leben getretenen Princips, während eine in antiken Zeichen geschriebene Partitur (soweit eine solche überhaupt ausführbar wäre) dem Auge nur todte Buchstabenreihen böte, deren Sinn erst mühsam herausgesucht werden müsste und wo über der Mühe des Heraussuchens im Einzelnen die Uebersicht des Ganzen nothwendig verloren ginge.

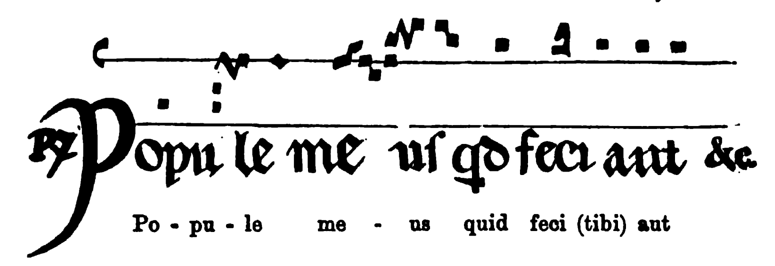
Die Neumenschrift hat man sich nicht als ein Erfundenes, sondern als ein aus unbedeutenden flüchtigen Anfängen bis zur mannigfachsten Gestaltung und hunderterlei Varietäten Entstandenes zu denken. Sie machte ferner ursprünglich gar nicht den Anspruch eine Tonschrift zu sein, sondern eine Gedächtnisshilfe für den Sänger, der die Melodie auswendig wusste und sie nicht erst aus dem Neumengeschnörkel herausfinden sollte. Ueber Zeit und Art der Entstehungsweise fehlen historische Zeugnisse, doch

Die Züge der Schrift deuten aber eher auf die Zeiten des 11. Jahrhunderts. Wurde eine gelbe Linie gezogen, so bedeutete sie den Ton *c*. Guido von Arezzo erwähnt dessen in den Versen:

> Quasdam lineas signamus variis coloribus,
> Ut quo loco sit sonus mox discernat oculus,
> Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
> Sexta ejus affinis[1]) flavo rubet minio.
>
> (GS Bd. 2. S. 30.)

Die gelbe Linie wurde stets nur in Verbindung mit der rothen angewendet, wie in dem von P. Martini einem ihm selbst gehörigen Missale entnommenen Beispiel, welches nach dem Charakter der Schriftzüge des Textes sogar bis in das neunte Jahrhundert zurückdatirt werden will. Aber im genannten Jahrhunderte herrschte noch die römische Schrift, während hier bereits jener Mischcharakter zwischen römisch und gothisch zu erkennen ist, wie er im 11. und 12. Jahrhunderte im Gebrauch war. Auch das lange Schluss-ſ (tuiſ) deutet auf diese Zeit hin.

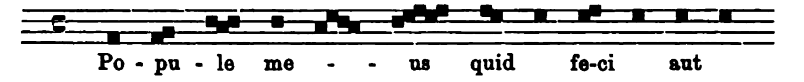
Die obere Linie denke man sich gelb, die tiefere Linie roth. [2])



Die Magliabecchiana in Florenz besitzt ein Missale angeblich aus dem zehnten Jahrhundert, in dem beide Arten abwechselnd angewendet sind, stellenweise die rothe, an anderen Stellen die rothe und gelbe Linie. In diesem einfachen Hilfsmittel lag ein unermesslicher Fortschritt. Jetzt war dem Sänger schon so viel ganz deutlich gemacht, dass die Charaktere zwischen den beiden Linien nur die Töne *g*, *a* oder *b* bedeuten können. Diese Linien sind die ersten Ansätze zu dem Systeme von vier Linien für die Choralnote, von fünf Linien für den gewöhnlichen Gebrauch, dessen wir uns noch

1) Da der tiefste Ton der ersten Plagaltonreihe *A* ist, so ist mit dem dritten Tone *C*, mit dem sechsten *F* gemeint.

2) Die Entzifferung Martini's dazu ist folgende, vermuthlich richtige:



jetzt bedienen. [Allerdings scheint palaeographisch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass neben den beiden gefärbten Linien sogleich zwei oder drei andere in das Pergament eingerissene oder überhaupt nicht gefärbte Linien vorhanden waren, deren Spuren mit der Zeit verwischt sind. War man erst auf den Gedanken gekommen für ein oder zwei Töne die Unsicherheit bezüglich ihrer Tonhöhe zu beseitigen, so lag es doch sehr nahe, durch dasselbe Mittel auch für die Zwischentöne das Gleiche zu erreichen. Die peinlich genaue lineare Notirung in den Zwischenräumen des zweiten Beispiels aus P. Martinis Musikgeschichte spricht dafür.]

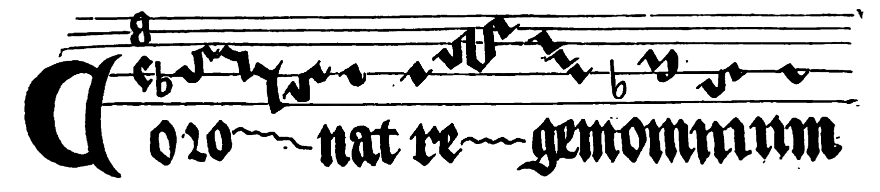
Ein Umstand ist bei dieser ganzen Sache nicht zu übersehen. Warum wurden gerade die Tonstufen *f* und *c* durch farbige Striche ausgezeichnet und nicht z. B. *d* und *a?* Die Stufe *f* gibt nach der sogenannten Solmisation Guido's von Arezzo

die Silbe *fa* im natürlichen Hexachord (ut re mi fa sol la) *c d e f g a.*
Die Stufe *c* gibt die Silbe *fa* im harten Hexachord (ut re mi fa sol la) *g a h c d e.*

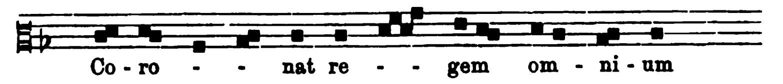
Also gerade die Stelle der zwei so wichtigen Halbtonschritte des den Kernpunkt der Solmisation bildenden *mi fa*, ist durch die farbigen Striche markirt.[1]) Sollten jene Codices nun nicht alle erst dem 11. Jahrhundert angehören, wie die Solmisation in Aufnahme kam?

1) Die Erinnerung an die rothe und gelbe Linie erhielt sich lange. Ein Codex des 14. Jahrhunderts in der Prager Universitätsbibliothek (XIV G. 46) wendet in seiner Notirung nicht blos den *G*- *B*- und *C*-Schlüssel, sondern zum Ueberflusse auch die gelbe und die rothe Linie an; letztere ist ungeschickter Weise in das Spatium zwischen der dritten und vierten Linie gezogen:

Die 4. Linie von unten denke man sich roth, die 2. Linie gelb.



Diese Notirung ist also zu verstehen:



In den derben fracturähnlichen Zügen der auf dieses Liniensystem gesetzten Neumen zeigt sich auch der Uebergang zur Choralnote mit grosser Deutlichkeit.

Die Erinnerung an die beiden farbigen Linien ist in unserem *F*-Schlüssel und *C*-Schlüssel erhalten. Gleich ursprünglich pflegten die Schreiber den Buchstaben *f* oder *c* links an den Anfang der dazu gehörigen farbigen Linie zu setzen, um ja keinen Zweifel übrig zu lassen. Späterhin, da man einsah, dass unter diesen Umständen die Colorirung der Linien auch wohl entbehrt werden könne, zudem der Schreiber vielleicht nicht die nöthige Farbe zur Hand hatte, begnügte man sich mit den andeutenden Buchstaben. Aus der ursprünglichen Form der Buchstaben *C* und *F* wurde dann unter den Händen der Schreiber [illegible] und [illegible] Guido von Arezzo zog dann, wie eben erwähnt, zu den beiden gefärbten Linien noch zwei andere, die ungefärbt blieben und ursprünglich nur mit dem Griffel in das Pergament eingeritzt wurden; auf solche Weise kam das System von vier Linien in Gebrauch.[1]) Aus den geringen, ursprünglichen, über den Text geschriebenen Accentzeichen zur Andeutung für die Flexionen der Stimme konnte endlich eine so reiche und sinnvolle, jeder Anforderung genügende musikalische Schreibekunst hervorgehen, wie unsere heutige Notirung.

Die Tonzeichen der griechischen Bücher sind in den älteren Zeiten nur sparsam angebrachte blosse Accentzeichen, kurze Striche, die bald horizontal, bald schräge gelegt sind, leichtgezogene Circumflexe, Winkelhaken, Häkchen, die dem sogenannten Spiritus lenis (᾿) gleichen, andere, die wie ein Lituus oder Hirtenstab gekrümmt sind. Zuweilen ist in den Text ein Kreuz als Respirationszeichen eingeschaltet. Die Neumen für den eigentlichen Gesangton sind durch rothe Farbe ausgezeichnet. Neben den mächtigen Majuskeln des Textes nehmen sie alle zusammen eine sehr untergeordnete Stellung ein. Die einfacher neumirten lateinischen Codices haben entschieden ähnliche aus ebenso einfachen Zügen bestehende Zeichen: so ein Sacramentarium von St. Gallen aus der Karolingerzeit, ein anderes Sacramentarium von St. Denis[2]) und ebenso die aus dem 9. Jahrhundert herrührenden Neumen eines Codex Casanatensis, der in longobardischen Schriftzügen geschrieben ist.[3]) In letzterem, sowie in einem gleichfalls longobardische Schrift enthaltenden Codex aus der vaticanischen und barberinischen Bibliothek[4]) zeigen auch die Neumen den Charakter der longobardischen Schrift: spitzige Ansätze, die sich plötzlich zu kräftigen, schwerfälligen Schattenstrichen verdicken und der Schrift etwas Ungefüges geben, während die Neumen der

1) Vgl. jedoch oben S. 97.
2) Facsimile bei GS Bd. 2. Taf. XI.
3) A. a. O. Taf. XII.
4) A. a. O. Taf XIII.

Sacramentarien leicht, flüchtig, meist haarstrichartig und nur in zusammengesetzten Formen durch schwache Schattenstriche markirt erscheinen. Hierin liegt aber kein Anlass, eine besondere Abart longobardischer Neumen zu statuiren; es sind genau dieselben Zeichen wie in den römischen Schriftstücken und nur so im Sinne der longobardischen Handschrift charakterisirt, wie die lateinischen Buchstaben des Textes, die ja auch keiner longobardischen Nationalschrift angehören. Aus ihrer nördlichen Heimat brachten die Longobarden sicherlich keine andere Kunst in das Land, das nach ihnen den Namen erhalten sollte, in die Lombardei, mit, als die Kunst ihre langen Spiesse (Barden), nach denen sie ihrerseits genannt wurden, dem Feinde gegenüber nachdrücklich zu gebrauchen. Was sie in der neuen Heimat an Künsten fanden, eigneten sie sich an und übersetzten es in eine ihrer Sinnesart zusagende Form. Die alterthümliche Kirche von St. Michael in Pavia mag in ihrer barbarischen Pracht ein Denkmal sein, wie man damals im Lombardenreich baute; aber so wie diese Kirche nur eine Modificirung des römischen Basilikenbaues ist,[1]) so sind jene Neumen nur eine obendrein kaum nennenswerthe Modification der römischen Neumenschrift und nichts weniger als mitgebrachtes Gut aus dem Norden. So lange die Longobarden Heiden und so lange sie Arianer waren, werden sie sich um den römischen Ritualgesang und die dazugehörige Neumenschrift nicht viel gekümmert haben. Als endlich Theodelinde ihren Gemahl Authorich zum Katholicismus hinüberleitete, kamen diese Gaben von Rom an den longobardischen Königshof und nicht umgekehrt. Der Domschatz von Monza besitzt ein überaus kostbares Gradual mit Neumen in Gold- und Silberschrift, das als Geschenk Gregor's an Theodelinde gilt (aber allem Anschein nach einer späteren Zeit angehört). Seine Neumen haben den bekannten longobardischen Schriftcharakter.

Aber die Aehnlichkeit der griechischen und lateinischen Neumen, aus welcher auf eine gemeinsame Quelle oder doch auf wechselseitiges Verständniss geschlossen werden könnte, verliert sich bei der Ausbildung und Bereicherung dieser einfachen Grundzüge vollständig; die Zeichenschrift geht im Ost- und Westreiche unabhängig ihren eigenen Weg. Sogar schon zu Ende des 4. Jahrhunderts soll St. Ephrem eine ganz eigene aus 14 zierlichen Zeichen bestehende Notenschrift oder vielmehr Neumirung ein-

1) Und auch dieser sogenannte „longobardische" Styl ist nur ein barbarisirtes Romanisch. St. Michael, wie es jetzt ist, rührt muthmasslich aus dem 11. Jahrhundert her, also aus einer Zeit, wo Karl der Grosse längst dem Longobardenreiche ein Ende gemacht. In noch viel spätere Zeit gehört der Dom von Monza (vergl. Lübke, Gesch. der Architektur, 2. Aufl. S. 356 und Kugler, Gesch. der Baukunst 2. Bd. S. 77 und 3. Bd. S. 562).

geführt,[1]) St. Johann Damascenus[2]) soll im 8. Jahrhundert auch hierin eine Reform vorgenommen und die jetzige griechisch-liturgische Tonschrift zuerst gebraucht haben; auch hierin das Gegenbild St. Gregor's. Indessen verdient Kiesewetter's Ansicht alle Beachtung, dass diese Schrift nicht vor dem 11. oder 12. Jahrhundert von Geistlichen der griechischen Kirche erdacht worden sei; denn während sich aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert Codices mit den Ephremischen Zeichen finden, zeigen erst die Codices aus dem 10. und 11. Jahrhundert eine veränderte Gestalt der Tonschrift. Neben der Minuskelschrift des Textes machen sich jetzt schon die parallel damit fortgehenden Notenzeichen als ein gleich Wichtiges geltend; für den ersten Anblick haben sie Aehnlichkeit mit dem Charakter arabischer Schrift: die Lage der Zeichen ist meist horizontal, viele spitzwinklige, aber auch elliptische Charaktere mit und ohne beigesetzte Punkte, Bögen, Doppelstriche, quer durchstrichene Kreise u. s. w. reihen sich ziemlich enge aneinander.[3]) Dieser Charakter erhält sich bis in's 13. Jahrhundert unverändert. Im weiteren Verlauf des Mittelalters wird die neugriechische Tonschrift immer derber, immer aufdringlicher: es sind die hergebrachten Charaktere, aber energisch, gross, kräftig, gehäuft; zuletzt wird das Ganze ein verwunderliches Gemenge, das beinahe wie die Arbeit nagender Holzwürmer aussieht, so dass der in kleinen dünnen Minuskeln dazwischen geschriebene Text dagegen fast verschwindet.[4]) Bemerkenswerth ist überdies, dass die ältern Schriften nach der Stellung der Charaktere einen syllabischen Gesang be-, oder wenigstens einen solchen andeuten, wo auf eine Textsilbe nur hin und her eine bescheidene Notengruppe kommt. Dagegen enthalten die spätesten sehr langathmige Coloraturen, denen zu Liebe der geschriebene Text wunderlich ausgereckt wird,[5]) wobei das Respirationskreuz zuweilen mitten in die endlos gedehnte Silbe gesetzt wird. Der Umstand, dass ein bedeutender Theil dieser Zeichen (nebst manchen Zuthaten) in der neugriechischen Tonschrift bis heut im Gebrauche blieb, macht uns die Bedeutung derselben zugänglich. Sie werden in aufsteigende und in absteigende Zeichen unterschieden, z. B. — Oligon (*ὀλίγον* das Wenige), / Oxeia (*ἡ ὀξεῖα* das Scharfe) u. s. w. bedeuten das

1) Diese Zeichen sind:

Burney fand solche Zeichen in den Handschriften der Harleiana No. 5785, 5598, und bemerkt (Hist. of mus. 2. Bd. S. 50): „the *Codex Ephrem* in the kings library at Paris of the fifth century has likewise the same kind of musical notes". Vgl. den Zusatz des Herausg. S. 84.

2) S. Zarlino, Instit. IV. 8.

3) Facsimile aus Codd. in Wien bei GS II. Taf. VI.

4) Taf. VII bis IX.

5) Z. B. st. *Αλληλουια* wird geschrieb. *Αλληηηηηηηηηηηηηλουουουουιαααα*.

Steigen um eine Stufe, '' Kentima (τὸ κέντημα der Stachel) steigt zwei, ʿ Hypsile (ἡ ὑψιλή die Höhe) vier Stufen. Bedeutet der Apostrophos ʾ einen Ton, so fallen zwei Apostrophe (οἱ δύο ἀπόστροφοι ʾʾ um eine Stufe, Elaphron (das Leichte τὸ ἐλαφρόν ∩) um zwei Stufen u. s. w.[1]) Nach einer seltsamen Distinction sind einige dieser Zeichen „Körper", und andere „Geister", zwei aber weder Körper noch Geist. Es werden nämlich insgemein zwei Zeichen für einen Ton geschrieben: ein Körper mit einem Geist, oder ein Geist mit einem Körper, dass also eines der Zeichen eigentlich stumm ist. Dafür gibt es ganz strenge Regeln.[2]) Aus den einfachen Zeichen entsteht durch Combination derselben eine Unzahl zusammengesetzter, welche dann nach Unterschied 8, 9, 10 u. s. w. Tonstufen repräsentiren. Neben diesen Charakteren haben sie auch noch sogenannte grosse Hypostasen oder stumme Zeichen. Zu diesen gehört z. B. jenes schon erwähnte Kreuz (Stauros), ferner Gorgon (das Schnelle), Argon (das Langsame), Tromikon (das Zitternde), Heteron Paraklesma (die andere Bitte), Chironklasma (der trockene Bruch), Hemiphonon (die Halbstimme, in Form einer Lotosblume) u. a. m.[3]) Diese Hypostasen sind also Vortrags- und nicht Tonzeichen und heissen deswegen stumme. Manche ganz ähnliche (das Kreuz, das Heteron Paraklesma, die einfachen Apostrophe u. s. w.) kommen schon in den ältesten Notirungen vor, auch die Lotosblume taucht schon in den mittelalterlichen Notirungen auf. Durch den Conflikt und fortdauernden Verkehr mit den mahomedanischen Völkern hat die neugriechische Musik allgemach jenen fremdartigen, barbaristischen Charakter erhalten, der auch auf die Tonschrift Einfluss gehabt hat. Statt sich gleich den Neumen in den christlichen Abendländern Europa's zu einer deutlichen Tonschrift zu entwickeln, verliefen sich die griechischen Neumen in eine wüste Schnörkelei, mühsam zu erlernen, arm, ungeschickt und selbst dem damit Vertrauten schwerlich sehr deutlich.[4])

Die Unsicherheit der Notirungsweise und manche andere Umstände bewirkten, dass sich in den Gregorianischen Gesang mannigfache Abweichungen von seiner ursprünglichen Fassung einschlichen.

---

1) Wer die Sache vollständig kennen lernen will, nehme Burney 2. Bd. (S. 51 u. 52) zur Hand.

2) Kiesewetter, Die Musik der neueren Griechen. Lpz. 1838. S. 10.

3) Wir verdanken diese Mittheilungen dem eifrigen Forscher Villoteau (Descr. de l'Egypte XIV. Bd.). Wem dieses seltene Bibliothekenwerk nicht zur Hand ist, findet diese Charaktere auch in Kiesewetter: über die Musik der neueren Griechen.

4) Die hauptsächlichste Litteratur über die Byzantinische Musiktheorie ist vom Herausgeber in dem ersten Abschnitte des Aufsatzes: Zur Geschichte und Theorie der Byzant. Musik (VS V, 1889 S. 322 ff.) zusammengestellt worden.

Aber die Fassung dieser Gesänge blieb, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, doch im Ganzen immer dieselbe, und was wir noch jetzt in unseren Kirchen zu hören bekommen, ist im Wesentlichen noch immer die alte ehrwürdige Tonweise des heil. Gregorius. Es kommt dabei mehr auf den eigenthümlichen Styl dieser Gesänge im Allgemeinen als auf die Note im Einzelnen an, und deshalb hat die Aenderung und Entstellung dieser oder jener Phrase, haben Modificationen in den Tonschlüssen u. s. w. nicht so sehr geschadet, dass wir besorgen müssten, statt der echten alten Cantilena nur einen ungenügenden Nachklang derselben zu besitzen. Die Ueberlieferung und die tägliche Uebung in der Kirche ist für die Erhaltung weit einflussreicher gewesen als die schriftliche Aufzeichnung in Neumen, welche der Ueberlieferung und Uebung doch auch nicht entbehren konnten.

Sechster Abschnitt.

Die Verbreitung und Weiterentwickelung des Gregorianischen Gesanges im siebenten und achten Jahrhundert.

Es galt nun die für die Kirche unabänderlich zu Regel und Gesetz erhobene Gesangweise in der ganzen christlichen Welt zu verbreiten. Es ist bekannt, wie sehr sich Papst Gregor für die Bekehrung des noch heidnischen Englands interessirte, da ihm, noch ehe er Papst geworden, das edle Wesen einiger in Rom als Sklaven zum Verkaufe ausgestellter angelsächsischer Jünglinge eine Vorliebe für diese Nation eingeflösst hatte. Im Jahre 604 sendete er nebst dem Abt des Andreasklosters zu Rom Augustin und dessen Gefährten Mellitus, welche er zur Bekehrung der Angelsachsen abschickte, auch einige Sänger, um den gehörigen Kirchengesang einzuführen. In Gallien begegneten sie nach Du Peyrat's Erzählung einigen andern Mönchen, welche dort den römischen Gesang lehrten. Als sie in England angekommen, glückte es ihnen, dass bis zur Weihnachtszeit 605 bereits an 10,000 Angelsachsen die Taufe empfangen hatten. Der erste Ort, wo der Gregorianische Gesang in Britannien eine Pflegestätte fand, war Kent. Um das Jahr 664 berief der Bischof Wilfrid den Heddi Stephanus, einen Benedictiner aus Kent, welcher die Psalmodie lehrte.[1]) Um dieselbe Zeit reiste Bischof Acca von Kent eigends nach Rom, um

---

1) Acta ord. S. Bened. Saec. III. Paris 1672. S. 169.

dort den Kirchengesang zu lernen,[1]) und war bemüht selbst als Vorgänger in seiner Kirche den Gesang zu regeln. In Northumberland, wo jener Wilfrid Bischof war, wird um 620 ein Diakon Jacobus als vorzüglicher Sänger genannt. Inwiefern die Thätigkeit jener in Gallien herumziehenden Mönche dort den echten Gesang wirklich förderte, ist nicht weiter bekannt geworden. Es muss sich dort vielmehr ein eigener Kirchengesang gebildet haben, der von den späteren Schriftstellern als *Cantus Gallicanus* bezeichnet wird und einfacher als der Gregorianische und mehr dem Ambrosianischen ähnlich war.[2]) Es hatte schon der Charakter der heidnischen Gallier, wie sich einer der bedeutendsten Kirchenhistoriker ausdrückt, „die Verwunderung der beharrlichen, ernsten, disciplinirten Römer erregt", sie waren „klug, anstellig und gelehrig", aber auch „leichtsinnig, veränderlich und neuerungssüchtig".[3]) Diese geistige Beweglichkeit machte, dass sie den ihnen von den Mönchen gebrachten Gesang zwar leicht erlernten, aber nicht umhin konnten, ihn nach ihrer Weise zu verändern, so dass er endlich weder mit dem Ambrosianischen noch mit dem Gregorianischen übereinkam. Von leichtem Verständniss der Musik erzählt Gregor von Tours ein Beispiel: es habe einer seiner Geistlichen, Namens [?] Armentar[4]) ganz leicht Modulationen der Stimme (Melodien) aufzufassen vermocht, wenn man meinte er merke gar nicht darauf, sondern sei ganz seinen klösterlichen Beschäftigungen des Schreibens u. s. w. zugewendet.[5]) Die kirchliche Singekunst nahm während der Zeit der Merovinger bei dem leichtfassenden aber auch leichtsinnigen Volke bald eine ziemlich weltliche Färbung an, nicht sowohl in den Gesängen selbst als in der Art ihrer Verwendung. Als der Sohn Chilperich's des Ersten getauft wurde, mussten die Sänger, welche von den zahlreich herbeigekommenen Bischöfen herbeigeführt worden, bei Tafel im Wettstreite singen; natürlich waren es die gewohnten kirchlichen Weisen. Dergleichen war nicht unerhört. Nach der Erzählung Gregor's von Tours liess König Guntram zu Orleans (im Jahre 585) mitten unter dem Mittagsmahle von einem Diacon dasselbe Graduale vortragen, das er vorher bei der Frühmesse gesungen hatte, und dann mussten auf des Königs Wunsch die übrigen anwesenden Geistlichen ihre

---

1) Beda, Hist. gent. Angl. V. 21.
2) Gerbert, De cantu I. Bd. S. 263.
3) Döllinger, Heidenthum und Judenthum. Regensb. 1857, S. 23.
4) Armentarius hiess der Vorsänger in Klöstern; ist hier also wohl nicht als Name aufzufassen. D. Hrsg.
5) De miraculis S. Martini Lib. I. Das Citat bei Gerbert, De cantu 1. Bd. S. 263: cui tam facile erat sonorum modulationes *appendere*, enthält einen störenden Druckfehler in dem sinnlosen appendere (anhängen). Es muss heissen apprendere oder, wie Forkel (Geschichte der Musik 2. Bd. S. 107) hat, adprehendere.

Psalmen und Responsorien anstimmen.[1]) Auf König Dagobert machte der Gesang der Nonne Nanthilde während einer Vesper (sehr zum Widerspiele dessen was die Kirche beabsichtigte) einen solchen Eindruck, dass er sie zur Gattin begehrte.[2]) Die fränkischen Sänger hatten zu dem Psalm *in exitu Israel* eine Weise, die den römischen Sängern, welche im 8. und 9. Jahrhundert nach Frankreich kamen, so sehr gefiel, dass sie für diesen Psalm die gallische Singweise beibehielten. Den echten Gregorianischen Gesang in's Frankenland zu versetzen war erst Pipin bemüht. Als Papst Stephan II. im Jahre 754 persönlich nach Paris gekommen war, um von Pipin Hilfe gegen den Longobardenkönig Aistulf zu erflehen, benutzte Pipin diese Gelegenheit, um seinen Franken durch die Geistlichen im Gefolge des Papstes den wahren römischen Gesang lehren zu lassen, der sich auch rasch verbreitete,[3]) aber, wie es scheint, nicht überall gehörig vorgetragen wurde, weil sich Pipin bemüssigt fand, schon 758 bei Stephan's Nachfolger Papst Paul um Absendung geschickter Singlehrer anzusuchen. Der Papst sendete jenen Secundicerius Simeon, der aber seinen mit den Geistlichen des (nachmals heilig gesprochenen) Bischofs Remigius angefangenen Unterricht unterbrechen musste, weil er nach dem Tode des Primicerius Georg zur Leitung der Singeschule nach Rom zurückgerufen wurde. Jetzt schickten Pipin und Remigius Mönche nach Rom selbst, um dort den Gesang an Ort und Stelle zu erlernen. Der Papst entschuldigte in einem Briefe an Pipin die Abberufung Simeon's und versprach für gründliche Ausbildung der angekommenen Mönche zu sorgen.[4])

Der gallikanische Gesang verbreitete sich von Frankreich aus nach Spanien; das vierte Toletanische Concil, das unter Vorsitz des selbst als Musikschriftsteller bekannten heil. Isidorus Hispalensis stattgefunden haben soll; verordnete, dass der Gesang in gleicher Art wie in Gallien, auch in Spanien in feierlicher Weise stattfinden solle.[5])

---

1) Gregor von Tours erzählt die Sache als Augenzeuge: Hist. Francorum VIII. c. 3.

2) Gerbert a. a. O. Forkel (Gesch. d. Mus. 2. Bd. S. 107) macht dazu die gute Bemerkung, dass bei einem König wie Dagobert, der ohnehin mehrere Gemahlinnen hatte, das Entzücken gerade keine Bürgschaft für die Vortrefflichkeit von Nanthilden's Gesang zu sein braucht.

3) So erzählt Walafrid Strabo die Sache (Migne 114, Sp. 957). Nach Sigebert hätte schon zur Zeit des Papstes Zacharias im Jahre 751 Pipin eine solche Veranstaltung getroffen. *Pipinus* ... ecclesias cantibus romanae auctoritatis suo studio melioravit (vergl. Gerbert a. a. O. S. 266).

4) Der Brief des Papstes findet sich in Gretser's Codex Carolinus, in Duchesne's Script. hist. Franc., bei Gerbert, De cantu Bd. 1 S. 267 und bei Forkel, Gesch. d. Mus. 2. Bd. S. 206.

5) Darüber sehe man Gerbert, De cantu 1. Bd. S. 268.

Deutschland lag zur Zeit Gregor's des Grossen noch tief in der Nacht des Heidenthums begraben. Von England und Irland her kamen die predigenden Sendboten des Evangeliums Columbanus, Gallus, der Gründer des nachmals so berühmten Klosters St. Gallen, Willibrord und Winfrid, genannt Bonifacius, der Apostel der Deutschen. Bonifacius stiftete in Deutschland an den Bischofsitzen nach römischem Muster Gesangschulen, im Jahre 744 zu Fulda, hernach in Eichstätt und Würzburg. Die Unterwerfung und Bekehrung der Sachsen geschah erst durch Karl den Grossen. Er war es auch, der das Werk, dem Gregorianischen Gesange allgemeine Geltung zu verschaffen, vollendete; aber auch ihm gelang es erst nach unendlicher Mühe, Absendung von Schülern nach Rom, Herbeiholung von Lehrern und rastloser persönlicher Bemühung. Es lag darin eben so viel politische Klugheit als Frömmigkeit und eben so viele Frömmigkeit als politische Klugheit. Der gleichartige kirchliche Ritus, zu dem auch der Gesang gehörte, war ein gewaltiges, vielleicht das einzige wirksame Culturband für die an Sprache und Sitten verschiedenen Völker, welche sich der trüben Heidenwelt gegenüber zum christlichen Grossreiche einigen sollten.

Siebenter Abschnitt.

Die Zeit der Karolinger. Die Sängerschulen von Metz und St. Gallen. Die Sequenzen und Tropen.

Die Zeit Karls des Grossen und seiner Nachfolger, der Karolinger, schliesst in der Welt- wie in der Kunstgeschichte die erste grosse Epoche ab und leitet eine neue ein. Der gewaltige Held, dem Papst Leo III. am Weihnachtsfeste des Jahres 800 in der Peterskirche zu Rom die römische Kaiserkrone auf das Haupt setzte, wurde mit Schwert und Scepter der Pförtner, der die Thore dieser neuen Zeit eröffnete. Mit diesen Zeiten treten an die Stelle der durcheinander fluctuirenden Volksstämme allmählich festbegrenzte consistente Staaten, die Abhängigkeit von der antiken klassischen Bildung hört in dem Maasse auf, als die neue, romantische erstarkt, und das Mittelalter erhält jene ihm eigenthümliche Gestaltung, die erst sieben Jahrhunderte später vor neuen Ideen und Lebensformen zu wanken beginnt und endlich zusammenbricht.

Was Karl der Grosse für Unterricht und Bildung und insbesondere auch für Kunst und Wissenschaft gethan, ist allbekannt. Das Streben, das sich in einem Vereine geistvoller Menschen öfter

zeigt, vor den kleinlichen Verdriesslichkeiten des Alltaglebens in eine ideale Welt, in eine Republik des Geistes zu entfliehen, wo sich eben der Geist unbeirrt seines eigenen Lebens freuen mag, schuf an Karl's Hofe jenen Verein, wo Karl selbst David hiess, Einhard Calliopeus, Angilbert Homer, Alcuin Flaccus. Es war ein Leben voll geweckter Kräfte, recht im Gegensatze zu dem geistig todten Despotenthum von Byzanz. An der Hofschule lehrte, wie Alcuin in einem beschreibenden Gedichte erzählt, der Lector Sulpicius die Knaben nach sichern Accenten mit lieblicher Stimme singen, der Tonkunst Numerus, Rhythmus und Füsse.[1]) Nicht umsonst hatte sich Karl den Namen des frommen königlichen Sängers David gewählt. Er war ein Freund des Gesanges, des Heldengesanges wie des kirchlichen. An seinem Hofe hielt er Gesangübungen, die er nach dem Beispiele Gregor's mit seinem Stabe selbst leitete und damit demjenigen winkte, der sich vor den Andern hören lassen sollte; und kam etwa ein fremder Geistlicher zu Hofe, der nicht singen konnte, so war für den Gast kein Ausweg, als dass er im Chore stehend, ohne einen Laut hören zu lassen, wenigstens die Grimassen eines Singenden nachahmte, bis der dadurch nicht wenig ergötzte Kaiser den armen Figuranten von seiner Angst erlöste. Für den Kirchengesang war Karl eifriger besorgt als einer seiner Vorfahren; in der ganzen Welt sollte Gottes Lob in völlig gleichen Weisen ertönen. Daher des Kaisers Eifer überall mit Beseitigung jeder abweichenden Singweise den Gregorianischen Gesang einzuführen, was insbesondere durch eigene Befehle und durch Schlüsse der Provinzialconcilien (803 zu Aachen, 805 zu Thionville) streng eingeschärft wurde.[2]) Karl bemerkte mit Missvergnügen den trotz der Bemühungen seines Vaters Pipin nicht beseitigten Unterschied zwischen dem gallischen und römischen Gesange. Schon im Jahre 774 sendete er, nach Sigebert's Erzählung, zwei Kleriker nach Rom, um dort den „authentischen Gesang“ von den Römern zu lernen.[3]) Abenteuerlicher klingt der Bericht des Mönches von St. Gallen: Karl habe, um den Abweichungen im Gesange ein Ende zu machen, vom Papste Stephan die Absendung von Sängern erbeten, und es

---

1) Candida Sulpitius post se trahit agmina lector,
Ut regat et doceat certis ne accentibus errent,
Instituit pueros Idithun modulamine sancto u. s. w.

2) Aachner Cap. v. J. 789 No. 80: Monachi ut *cantum Romanum* pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pipinus rex decertavit, ut fieret, *quando Gallicanum cantum tulit ob unanimitatem apostolicae sedis et S. Dei ecclesiae pacificam concordiam.* Ueber die Verdienste Karls des Grossen um die Kirchenmusik handelt H. Boeckeler im Gregoriusblatt Jahrg. 7, 1882. S. 13.

3) Sigebert ad. ann. 774.

habe der Papst nach der Zahl der zwölf Apostel zwölf Sänger in's Frankenland geschickt. Wie nun aber Griechen und Römer auf den Glanz der Franken neidisch waren, hätten sie unter einander Rath geflogen, wie sie es dahin bringen könnten, dass dort nimmer eine Einheit des Gesanges erzielt werde. Von Karl ehrenvoll empfangen und an die vorzüglichsten Orte gesendet, habe nun jeder an seinem Orte so schlecht und so verdorben wie möglich gesungen und in solcher Weise den Gesang gelehrt. Als aber Karl das Weihnachtsfest zu Trier und Metz und im folgenden Jahre zu Paris und Tours feierte, habe er ganz verschiedene Gesänge zu hören bekommen und sich gegen Papst Leo beklagt, der die Schuldigen zurückrief und theils mit Verbannung, theils mit ewigem Kerker bestrafte. Aus Besorgniss, dass andere abgesendete Sänger mit gleicher Unredlichkeit verfahren könnten, habe der Papst sich mit Karl dahin verständigt, dass vielmehr zwei fränkische Kleriker nach Rom kamen, wo sie unter des Papstes Aufsicht den wahren Gesang erlernten. — Als Kern von historischem Gehalte wird dabei wirklich nicht mehr gelten können, als eben nur was der einfache Bericht Sigebert's enthält; das Uebrige ist ganz unverkennbar sagenhafte Zuthat. Wieder anders fasst der Mönch von Angoulème (Monachus Engolismensis) die Begebenheit: „Es entstand während des Osterfestes ein Streit zwischen den römischen und fränkischen Sängern. Die Gallier rühmten sich besser und schöner zu singen als die Römer. Dagegen behaupteten die Römer, dass sie die Gesänge in rechter Weise vortrügen, wie sie solche vom heil. Papste Gregor gelernt; der Gesang der Gallier sei verdorben, da sie die gesunde Cantilene völlig zerrissen. Der Streit wurde vor den König, Herrn Karl, gebracht; wobei die gallischen Sänger, weil sie sich auf ihn verlassen zu können glaubten, nicht wenig über die Römer loszogen. Die Römer, stolz auf ihre überlieferte Weise, nannten ihre Gegner Thoren und rohe Bauern, deren Tölpelei mit der Lehre St. Gregor's gar nicht in Vergleich kommen dürfe. Und weil nun des Streites kein Ende war, sagte der fromme König Herr Karl zu seinen Sängern: Saget selbst, welches Wasser reiner ist: eines, welches aus der lebendigen Quelle entspringt, oder welches bereits im Bächlein einen weiten Weg gemacht hat? Da nun alle einstimmig riefen, der Quell als Haupt und Ursprung des Ganzen sei reiner, das Bächlein aber werde um desto unreiner und getrübter, je weiter es sich von der Quelle entferne, erwiderte König Karl: So kehrt zurück zur Quelle St. Gregor's, da augenscheinlich ihr den Kirchengesang verdorben habt. Bald darnach erbat sich König Karl vom Papst Adrian Sänger, welche in Frankreich den Gesang verbessern könnten. Dieser gab ihm die sehr gelehrten, von St. Gregor unterrichteten Sänger Theodor und

Benedict und schenkte ihm das Antiphonar St. Gregor's, das dieser selbst in römischen Noten aufgesetzt hatte; der König, Herr Karl, sendete aber nach seiner Rückkehr den einen Sänger nach Metz, den andern nach Soissons, und ordnete an, dass alle Meister der fränkischen Singeschulen ihnen die Antiphonare zur Verbesserung zuwiesen und von ihnen singen lernten. Jetzt wurden die Antiphonare, die Jeder wie er wollte durch Zusätze oder Auslassungen entstellt hatte, verbessert, und alle fränkischen Sänger lernten die römische Notation, welche jetzt französische Note (*nota Francica*) heisst, ausser dass die Franken die Tremulas und Vinnulas, die gebundenen und getrennten Noten (*collisibiles vel secabiles voces*) im Gesange nicht recht herausbrachten und die Töne eher roh in der Kehle brachen. Die beste Meisterschaft des Gesanges verblieb bei Metz, und so hoch der Gesang zu Rom den Gesang von Metz übertrifft, so weit geht Metz den übrigen fränkischen Singschulen vor. Gleichermassen unterrichteten die römischen Sänger jene obenerwähnten fränkischen Sänger in der Kunst des Organisirens (*in arte organandi*)." Die zwei Sänger Theodor und Benedict können unmöglich vom heil. Gregor unterrichtet worden sein; sie hätten nothwendig an zweihundert Jahre alt sein müssen. Dass der Mönch von Angoulème diesen sogenannten Theodor und Benedict in Verbindung mit dem an Karl gesendeten Antiphonar setzt, zeigt zweifellos, dass er dieselben zwei Sendboten meint, von denen der besser unterrichtete Ekkehard von St. Gallen, dessen Erzählung durch das noch vorhandene Antiphonar beglaubigt wird, unter den muthmasslich richtigen Namen Petrus und Romanus erzählt. Von diesen kam der Eine wirklich nach Metz, und da zu Soissons die zweitberühmte Schule und Romanus ursprünglich wohl wirklich dahin bestimmt war, so ist der Irrthum des Mönches von Angoulème, als habe der andere Sänger in Soissons gelehrt, erklärlich. Ganz richtig wird es sein, dass die zwei Lehrer neben dem Gesange auch den Gebrauch der Neumen lehrten; beide Unterrichtsgegenstände waren nicht wohl zu trennen. So kam die Neumenschrift vielmehr von Rom in die nördlichen Länder als umgekehrt. Völlig aus der Luft gegriffen scheint die Erzählung des Mönches von St. Gallen, dass sich Karl, während Griechen im Aachener Dom ihre Matutine in ihrer Sprache sangen, heimlich dort einschliessen liess, die fremden Sänger behorchte und davon so entzückt wurde, dass er seinen Geistlichen verbot eher etwas zu essen, ehe sie ihm nicht diese Gesänge in's Lateinische übersetzt vorlegten. Diese Erzählung hat Alles gegen sich, von dem horchenden Kaiser an bis zu dem Tyrannenstück seines Befehls an seine Geistlichen, bei dem sie, die vom Griechischen schwerlich viel verstanden, hätten verhungern können. Und wie hätte Karl, der Vorkämpfer römischen Gesanges,

plötzlich eine solche Inconsequenz begehen sollen! Wenig glaublicher ist der Bericht des Aurelius Reomensis, dass Karl für jene Antiphonen, die sich in keine der Kirchentöne einreihen liessen, vier neue Tonarten beizufügen befohlen habe, welche man Annano, Noeane, Nonnanoeane und (nochmals) Noeane nannte, und weil die Griechen es auf acht Tonarten gebracht, habe Karl die Zwölfzahl erreichen wollen. Die Griechen hätten jetzt ihrerseits auch vier neue Töne erdacht: Neno, Teneano, Noneano und Annoanes. Diese Silben sind nichts als Solfeggirformeln, und es verlautet nichts weiter von zwölf Tonarten, die Karl schon aus Ehrfurcht vor den acht Kirchentönen St. Gregor's kaum würde haben gelten lassen.

Als Resultat aller Einzelberichte wird man gelten lassen dürfen, dass Karl in seiner Sorge für Einheit des Ritus einige fränkische Geistliche zum Erlernen des Gregorianischen Gesanges nach Rom schickte und, als sich diese Massregel im Laufe von ungefähr fünfzehn Jahren unzulänglich erwies, die Absendung römischer Singlehrer nach Frankreich vom Papste erwirkte. Auch der Streit der fränkischen und der römischen Sänger und Karl's Entscheidung wird für eine historische Thatsache angenommen werden können, so wie der Umstand, dass der zierliche Gesang der Römer von den Franken nur roh nachgeahmt und hier zum wirklichen *cantus planus* wurde. Jene zwei Schulen von Metz und Soissons bildeten die beiden heimischen Pflanzstätten des Kirchengesanges, besonders stand Metz im grössten Ansehen. Die *cantus Mettenses* galten für die trefflichsten, wie denn das deutsche Wort „Mettengesang“ und „Mette“ beweist, wie weit ihr Einfluss reichte.[1]) In England genoss ähnlichen Rufes das vom Bischof Benedict von York gestiftete Kloster Weremouth, wohin der Stifter (der selbst nicht weniger als fünfmal in Rom gewesen war) im Jahr 678 eigends römische Sänger kommen liess. In Frankreich wurden neben den beiden Hauptschulen von Metz und Soissons auch in Orleans, Sens, Toul, Dijon, Cambrai, Paris und Lyon Schulen eingerichtet, letztere vom Erzbischof Leidradus, der sich gegen Karl rühmte, dass aus seiner Schule Sänger hervorgingen, die wieder andere zu unterrichten vermöchten. Aber alle Bemühungen Karl's reichten nicht hin, die von ihm erstrebte Einheit des Kirchengesanges ganz ausnahmlos durchzuführen. In Mailand blieben gewisse gallicanische Melodien unter dem Namen *melodiae*

1) ... alterum (Clericum) vero (Carolus M.) petente filio suo Metensi episcopo ad ipsam direxit ecclesiam, cuius industria non solum in eodem loco pollere, sed et per totam Franciam in tantum coepit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus Latino sermone utuntur, ecclesiastica cantilena dicatur *Metensis*, apud nos autem, qui Theutonica sive Teutisca lingua loquimur aut vernacula *Mett* aut *Mette* vel secundum Graecam derivationem usitato vocabulo Metisca dicatur (De eccl. cura Car. M. 10 aus dem Mönche v. St. Gallen).

francigenae in Uebung[1]) und im Kloster Glastonbury in England kam es im Anfang des 11. Jahrhunderts sogar zu blutigen Auftritten, weil ein gewisser Mönch Turstin aus Caen in der Normandie, den Wilhelm der Eroberer zum Abte jenes Klosters ernannt hatte, die Mönche zwang, den von den Schülern des heil. Gregor erlernten Gesang gegen einen ganz andern zu vertauschen, den sie von Flandrern und Normännern erlernen sollten.[2]) Eine bedeutende Blüthe geistiger Poesie und geistlichen Gesanges (erstere in der Sprache der Kirche, lateinisch, letzterer in der Weise des Gregorianischen) entwickelte sich aber in dem Kloster von St. Gallen, welches, an den gewaltigen Grenzgebirgen, welche Deutschland von Italien trennen, nach der deutschen Seite zu gelegen, überhaupt eine der wichtigsten Culturstätten jener Zeit war und eine Reihe ausgezeichneter Männer zu den Seinen zählt. Von dort aus spannten sich die Culturfäden nach anderen ähnlichen Stiftungen hin: nach Fulda, wo der berühmte Hrabanus Maurus lebte und lehrte, nach Reichenau u. s. w. Von diesen Stätten aus drang Licht und Sitte in die unwirthlichen Felsenwüsten Helvetien's, in die Nacht der deutschen Wälder; Wissenschaften und Künste fanden hier ein Asyl vor dem Drängen der entfesselten Kräfte, welche damals, wo sich die Welt neu gestaltete, in wildem Kampfe zusammentrafen. Daher denn auch die deutschen Herrscher aus dem karolingischen, fränkischen und sächsischen Hause, wenn sie zwischen den Tagen ihrer Kämpfe und Regentensorgen Momente aufathmender Muse geniessen wollten, sich gerne in eines dieser Klöster begaben und St. Gallen insbesondere durch den Besuch Konrad's des Franken, des grossen Otto u. s. w. erfreut wurde. Hier sprossten die von Romanus gelegten Keime bald lebenskräftig auf, der Gregorianische Gesang fand hier die sorgsamste Pflege. In ebenso warmer als wahrer Schilderung sagt Anselm Schubiger, dem wir eine gründliche Darstellung des Wirkens der Sängerschule von St. Gallen verdanken: „Da ertönten nun alltäglich in mannigfacher und genau geordneter Abwechslung die ehrwürdigen Weisen der alten Psalmodie, da eröffnete in mitternächtlicher Stunde der Feierklang des Invitatoriums *Venite exultemus Domino* den Dienst der Nachtvigilien; da wechselten die ausgedehnten, fast trauernden Melodien der Responsorien mit dem einförmigen Vortrage der Lectionen; da widerhallten in den Räumen des Tempels an Sonn- und Festtagen als Schluss des nächtlichen Gottesdienstes die erheben-

1) Puricellus, Ambros. Mediol. Basilicae et Monast. monum. I. c. 648. Mediol. 1645.

2) Mabillon, Annal. Bened. Tom V. Paris 1713. S. 198 (lib. 66, c. 67). Ich denke, es waren wohl angelsächsische Mönche, mit denen Turstin auf solche Art einen Normannisirungsversuch vornahm.

den Klänge des Ambrosianischen Lobgesangs; da begannen mit der aufsteigenden Morgenröthe die Gesänge des Morgenlobs (*matutina laus*), aus Psalmen und Antiphonen, Hymnen und Gebeten bestehend; ihnen folgten in abgemessener Unterbrechung die übrigen canonischen Tagzeiten; da ward das Volk täglich durch den Introitusgesang zur Theilnahme an den heiligen Mysterien eingeladen; da hörte es in lautloser Stille die um Erbarmung rufenden Töne des Kyrie, erfreute sich an den Festtagen am Gesange einst von den Engeln angestimmt; da vernahm es beim Graduale die Melodien der Sequenzen, die in hochjubelnden Wechselchören die damaligen Festtage verherrlichten, und darauf die einfachen recitativähnlichen Klänge des Symbolums; da fühlte es sich beim *Sanctus* hingerissen in das Lob des Dreimalheiligen einzustimmen und die Erbarmung jenes göttlichen Lammes anzuflehen, das die Sünden der Welt hinwegnimmt: das waren die Gesänge, welche um die Mitte des 9. Jahrhunderts in der Klosterkirche St. Gallen's an festlichen oder Ferialtagen in genau bestimmter Aufeinanderfolge ertönten."[1]) In dem aus den Zeiten des Abtes Gozpert (816) herrührenden Plane eines glänzenden Neubaues des Stiftes und der Kirche von St. Gallen sind in letzterer vor der östlichen Chorapsis und in den beiden Kreuzschiffen die Stühle und Pulte der Sänger *(formulae cantorum)* nicht vergessen.[2]) In St. Gallen war alles grossartig, vom Kirchendienste und Gesange an bis herab auf den Klosterbackofen, der, wie sich der Bischof von Constanz und Stiftsabt von St. Gallen Salomo gegen die schwäbischen Herzoge Erchanger und Berthold rühmte, zugleich tausend Brote buk; dabei waren, was bemerkt werden muss, die Sitten im reichen Kloster die strengsten und die Verpflegung die einfachste, so dass es ein Festessen war, wenn frisches Brot und geschälte Bohnen gereicht wurden.[3])

Die Sängerschule aber, deren Ruhm, wie Ekkehard freudig erzählt, „von Meer zu Meer reichte", war die Nebenbuhlerin der von Metz. Es war ein eifriger aber neidloser Wettstreit. Der Wechselverkehr zwischen beiden Orten wurde, wie es scheint,

1) P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallen's vom achten bis zwölften Jahrhundert. Einsiedeln und New-York 1858. S. 25.

2) Der Plan findet sich in der Klosterbibliothek von St. Gallen. Ferdinand Keller hat ihn 1844 in Nachbildung herausgegeben. Siehe auch Förster's Denkmale 3. Bd. und Henne am Rhyns Culturgeschichte.

3) Ein Mönch bedauerte beim Besuche Konrad's des Franken, dass er nicht einen Tag später gekommen, wo er die genannten Gerichte gefunden hätte. Auch in Fulda, wo nach Trithemius' Chronicon Hirsaugiense zur Zeit des Hrabanus 270 Mönche lebten, herrschte gleiche Frugalität. In dem Leben des Hrabanus Maurus sagt der gedachte Autor: Panis eorum cribrarius erat et rusticus, fabae, pisa et holera cibus, aqua vel cerevisia potus. Er hält es der Entartung und Schwelgerei in den Klöstern seiner Zeit strafend entgegen.

schon durch die Reisegenossen Romanus und Petrus begründet;[1]) man sang die Melodien des Letzteren in St. Gallen unter dem Namen „Metenses". Der Wechselverkehr dauerte fort, der als Wunder seiner Zeit gepriesene Mönch von St. Gallen Tuotilo wurde nach Metz berufen, die dortige Kirche mit Schnitz- und Bildwerk auszuzieren, und der Erzbischof Ruodbert von Metz wendete sich an Notker Balbulus von St. Gallen wegen Verfassung einiger Hymnen zu Ehren des heiligen Erstmärtyrers Stephanus. Auch mit Fulda, wo ein Schüler des Hrabanus Maurus, der Mönch Johannes,[2]) ein Ostfranke von Geburt, als der Erste genannt wird, der in Deutschland Kirchengesänge nach verschiedenen Modulationen componirte, trat das Kloster von St. Gallen in Verbindung; ein anderer Schüler des Hrabanus, Namens Werembert,[3]) trat in das Kloster von St. Gallen ein; besonders aber zeichnete sich dort ein Irländer Marcellus (ursprünglich hiess er Möngal) als Lehrer der Musik aus, der im Vereine mit dem Vorsteher der inneren Klosterschule Iso (starb 871) drei vielbewunderte, auch in Dichtung und Musik ausgezeichnete Schüler bildete: jenen schon genannten Tuotilo (starb 915), einen vielseitigen Künstler, Bildschnitzer, Maler, Baumeister, Vergolder, (dazu war er auch ein heldenhafter Recke, so dass einst Räuber, die ihn im Walde anfielen, blos vor seinem sprühenden Blicke und seiner geballten Faust zurückwichen) den Notker Balbulus, aus Heiligöwe (*Sacer pagus)* gebürtig, den Karolingern blutsverwandt, eine feine Dichterseele, in welcher jede äussere bedeutendere Anregung sofort in Dichtung und Gesang nachtönte; und Ratpert (starb um 900), einem adeligen Geschlechte aus Zürich entstammend, einen der ältesten deutschen Dichter, dessen Galluslied das Volk über ein Jahrhundert lang mit Vorliebe sang und von dessen Geschicklichkeit
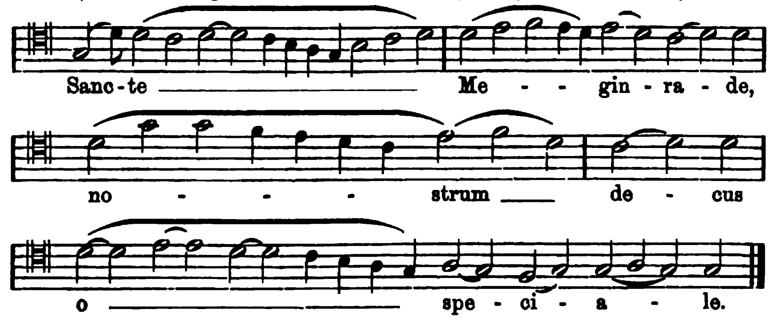
---

1) .. dein uterque (nämlich Petrus und Romanus) fama volante, studium alter alterius cum audisset, emulabantur, pro laude et gloria naturali gentis suae more ut alterum transcenderet. (Ekkeh. IV. De casib. St. Galli c. 47 a. a. O.)

2) Joannes, Monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus, qui et plura scripsit et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit (Trithemius, in vita Hrabani Mauri I. Bd. S. 13. Diese Lebensbeschreibung findet sich nicht unter den gesammelten Werken des Trithemius, sondern ist der Ausgabe der Schriften des Hrabanus Maurus, Cöln 1626, vorgedruckt).

3) Werenbertus, philosophus clarus, poeta insignis, graeci sermonis non ignarus, ... hymnos etiam et cantus in honorem domini nostri Jesu Christi et Sanctorum varios composuit (Trithem. Cathalogus illustrium virorum [1495] fol. 8). Trithemius braucht das Wort componere zuweilen (z. B. fol. 30 bei Johannes de Erfordia) auch zur Bezeichnung der Arbeit des Schriftstellers, doch öfter (z. B. bei Franco, Bischof von Lüttich, fol. 8, Hermannus Contractus fol. 13 u. s. w.) für musikalische Composition: Franco .... responsoria in honorem Sanctorum *dulci et regulari melodia composuit* u. s. w.

als Musiker der Gesang *Rex sanctorum angelorum* Zeugniss gibt. Ratpert wurde selbst wieder ein tüchtiger Lehrer, der zahlreiche Schüler bildete. In der nächsten Folgezeit lebten: Hartmann, seit 920 Abt, ein sorgsamer Pfleger des Gregorianischen Gesanges;[1]) Notker Physicus (starb 981), von dem das Othmarlied herrührt;[2]) Notker Labeo (starb 1022), der Verfasser des ältesten Buches über Musik in deutscher Sprache,[3]) Lehrer des Lateinischen, Griechischen und Deutschen, der Astronomie, Mathematik und Musik, sowie sein Schüler Ekkehard IV. (starb 1036), der Historiograph des Klosters, dabei Sänger und Gesanglehrer, der noch als alter Mann die Freude erlebte, dass, als er zu Ingelheim beim Osterfeste 1030 in des Kaisers Konrad II. Gegenwart im Chore zur Leitung der Musik die Hand erhob, sich plötzlich drei Bischöfe, seine ehemaligen Schüler, neben ihn stellten und mit ihm sangen. Der Greis weinte vor Freuden, gerieth aber in bescheidene Verlegenheit, als er nach geendetem Gesange von Kaiser und Kaiserin mit Ehrengaben ausgezeichnet wurde, wie er uns selbst mit liebenswürdiger Treuherzigkeit erzählt, „nicht aus Eitelkeit" sagt er, „sondern zu Ehren der Wissenschaft und Disciplin unseres Klosters".[4]) Er wurde vom Erzbischofe Aribo nach Mainz berufen, um die dortige Sängerschule zu leiten, sowie früher schon Iso nach Granval im Jura berufen worden war, und so sehen wir, wie die Bildung die von St. Gallen ausging, auch an weit entfernten Orten Wurzel schlug. Der musikalische Schriftsteller und Componist des Meinradusliedes[5]) Berno, Abt zu

1) Hartmannus abbas.... maxime autem authenticum Antiphonarium docere et melodias Romano more tenere sollicitus (Ekkeh. IV a. a. O. S. 168).
2) Bei Schubiger No. 44.
3) Es findet sich in GS Bd. 1, S. 96—102 und hat vier Kapitel: De octo tonis, de tetrachordis, de octo modis, de mensura fistularum organicarum.
4) Ekkehard V. in vita Notkeri.
5) Bei Schubiger No. 45. Der Anfang ist (Cod. Einsidl. 23):



Seine musikalischen Schriften finden sich im 2. Bde. der GS. Ueber sein Leben vgl. W. Bäumker, Zur Geschichte d. Tonk. Frbg. i. Brsg. 1881, S. 57 ff.

Reichenau (Berno Augiensis, 1008 Abt, starb 1048), dankte sein Wissen den Klöstern zu Prüm in der Eifel und zu St. Gallen, und der berühmte, gleichfalls dem Kloster Reichenau angehörige Hermannus Contractus (d. i. der Lahme), aus dem Grafenhause von Vehringen, geb. 1013, st. 1054, kam schon als siebenjähriger Knabe nach St. Gallen, wo er eine gründliche musikalische Bildung erhielt, so dass auch er nicht allein theoretische Schriften, sondern auch geistliche Gesänge in Wort und Dichtung ausgezeichnet, wie die *Sequentia de Cruce* und die *Sequentia in resurrectione Domini „Rex regum“* hinterlassen hat.[1]) Die Singweise von St. Gallen war für jeden Dichter und Componisten geistlicher Gesänge in ganz Deutschland mustergiltig. So dichtete und componirte Wipo, Hofcaplan des Kaisers Konrad II., die schöne Ostersequenz *„Victimae paschali laudes“* ganz nach dem

---

Durch die Vergleichung der Trierischen Handschriften der Musica Bernonis mit der Vorlage Gerbert's hat sich P. Bohn verdienstlich gemacht. Vgl. Monatshefte für Mus.-Gesch. 1877 S. 223. Ueber die Reichenauer Sängerschule überhaupt s. W. Brambach im 2. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1888.
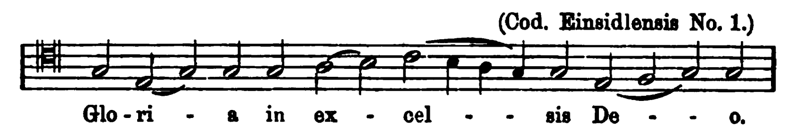
1) Bei Schubiger No. 46 und 47. Hermann's musikalische Schriften sehe man bei GS Bd. 2, 125 ff. Die neueste Ausgabe besorgte W. Brambach, Lips. 1884. Die Ausgabe ist besprochen von Ph. Spitta: Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1886, S. 367 ff. Bekanntlich war er auch ein berühmter Chronist, dem die Geschichtschreibung grossen Dank schuldig ist. Trithemius (Catal. illustr. virorum S. 132) sagt von ihm: „Hymnos quoque et cantus in honorem Sanctorum dulcissima modulatione multos composuit.“ Eine besondere Verehrung erwies Hermannus der Jungfrau Maria; ihr sind zwei seiner schönsten Antiphonen gewidmet: ein „Salve regina“ und ein „Alma redemptoris“. (Vgl. Schubiger a. a. O. S. 84.)

Hermannus nimmt eine Sonderstellung unter den Theoretikern des XI. Jahrhunderts ein. Körperlich vollkommen hilfslos, galt er weit und breit als einer der bedeutendsten Philosophen, Astronomen, Dichter, Redner, Musiker und Theologen. Seine Schrift „de musica“ (GS Bd. 2, S. 125 ff.) zeigt ähnlich wie die Theorien Regino's v. Prüm, Hucbald's und Berno's die genaue Kenntniss griechischer Theorien, während das System Guido's ihm vollkommen unbekannt zu sein scheint. Ganz eigenartig ist sein Versuch einer neuen Notenschrift: Lateinische und griechische Buchstaben über dem Text zeigten die Höhe oder Tiefe des folgenden Intervalles an; und zwar bezeichnete ein dem Buchstaben beigesetzter Punkt, dass das vorgeschriebene Intervall tiefer zu nehmen sei. Fehlte der Punkt, so trat das höhere Intervall ein. Die Intervalle selbst bezeichnete Hermannus in folgender Weise (vgl. Bäumker a. a. O. S. 68):

e (equaliter) = Einklang, d. i. derselbe Ton.
s (semitonium) = Halbton oder kleine Sekunde.
t (tonus) = Ganzton, grosse Sekunde.
tς (tonus cum semitonio) = kleine Terz.
tt (duo toni) = grosse Terz.
d (diatessaron) = Quart.
δ (diapente) = Quint.
δς (diapente cum semitonio) = kleine Sext.
δt (diapente cum tono) = grosse Sext.
δd (diapente cum diatessaron) = Octav.

Vorbilde ähnlicher Arbeiten aus dem Kloster von St. Gallen; es ist eine jener Sequenzen, die von der Kirche officielle Anerkennung gefunden haben, wozu vielleicht der Umstand beigetragen hat, dass Wipo's Gefährte Bruno (aus dem elsasser Grafenhause Egesheim) nachmals als Leo IX. den päpstlichen Stuhl bestieg. Leo IX. (st. 1054) war selbst Componist; es ist noch ein ganzes (unisono chormässig zu singendes) *Gloria* von ihm erhalten, das besonders in seiner Exposition viel Schwungvolles hat:

(Cod. Einsidlensis No. 1.)



Ebenso setzte der Mönch Heinrich (*Henricus Monachus*, es ist nicht bekannt, welchem Kloster er angehörte, er muss noch im 11. Jahrhundert gelebt haben) eine Marienhymne „*Ave praeclara maris stella*" in der Weise der Notker'schen Sequenzen, nur dass ihre Melodie etwas Flüssigeres und weniger alterthümliche Strenge hat; sie fand schon bei Glareanus ihres musikalischen Gehaltes wegen die wärmste Anerkennung.[1]) Heinrich's Schüler Godeschalk erlebte, wie er selbst erzählt, die Genugthuung, dass seine Sequenzen „*Coeli ennarant*" und „*Laus tibi Christe*"[2]) für Arbeiten des hochbelobten Hermannus Contractus genommen wurden, daher er sein Autorrecht reclamirte.[3]) Es herrschte ein wahrer Wetteifer unter der Geistlichkeit. Wer Talent zum Dichten oder Componiren in sich verspürte, bethätigte es in irgend einer Sequenz, wie denn die Gesänge des Bischofs Guido von Auxerre (961), Radbot von Utrecht (917), der Aebte Johann von Metz, Letald von St. Menin u. a. m. genannt werden. Selbst Kaiser Karl der Grosse soll sich auf diesem Felde versucht und Wort und Weise des „*Veni Creator*" erdacht haben.

Auch die Instrumentalmusik fand in den Klöstern ihre Pflege. Tuotilo verstand sich auf alle Arten von Saiteninstrumenten und Flöten und unterrichtete in der Behandlung der Saiteninstrumente sogar junge Edelleute, wozu der Abt einen eigenen Ort anwies.[4])

---

1) Er sagt (Dodecachordon, Basil. (1547), S. 176): plus musici ingenii ostendisse videtur, quam ingens aliorum grex sexcentis cantionum plaustris. Sie ist vollständig mitgetheilt bei Schubiger No. 56.

2) Beide Melodien bei Schubiger No. 57 u. 58.

3) Die Handschrift, worin dies geschieht, ist im Besitze der k. k. Hofbibliothek in Wien (Theol. 58 Saec. XI vel XII).

4) Ekkehard in den Casib. S. G. c. 34 (a. a. O. S. 128) sagt: Musicus sicut et socii ejus, sed in omni genere fidium et fistularum prae omnibus, nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit.

Als Karl der Kahle 829 das Kloster Reichenau besuchte, kamen ihm die Mönche mit reich besetzter Instrumentalmusik entgegen.[1])

Es ist bekannt, dass die Künste in den Zeiten der Karolinger noch durchweg von antiken Reminiscenzen zehrten, dass überall antike Motive, oft barbarisirt, oft aber auch in überraschender Reinheit durchblicken. Es wird genügen an die Klosterhalle von Lorsch und von bildender Kunst an Tuotilo's berühmtes Diptychon zu erinnern, das wir hier um so lieber nennen, da das Kunstleben in St. Gallen jetzt dauernd unsere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch genommen hat. Wie nun auf diesem nicht allein das Ornament ganz antiken Geschmackes ist, sondern unter den Figuren um den thronenden Christus, hart neben den vier Evangelisten die antiken Gestalten Tellus und Oceanus, Sol und Luna auftreten, wie man aber sieht, dass „weder das Kunstvermögen zur bildnerischen Durchbildung hinreichte, noch selbst das künstlerische Bedürfniss nach dieser Seite hindrängte“:[2]) so hat in überraschend analoger Weise auch die Poesie der aus St. Gallen und den von seiner Dichtungsweise abhängigen Klöstern hervorgegangenen Gesänge in ihrem Ideengange, in der Ausdrucksweise etwas Antikisirendes,[3]) aber der Formensinn und demgemäss die vollendet schöne metrische Form der antiken Dichtungen fehlt. Mit der Sprache steht die Singweise im innigen Zusammenhange. Sie hat (natürlich durch das Medium des Gregorianischen Gesanges) auch noch eine Art Nachhall der einfachen Grossartigkeit der antiken Musik;[4]) man begegnet auch schönen melodischen Zügen, aber daneben nicht wenigen ungeschickten Taumelphrasen, gerade wie Christus auf dem Diptychon in antiker Weise feierlich erhaben thront, aber dazu unsäglich plumpe Hände und Füsse hat.[5]) Es ist diese Melodik im Grunde echter Gregorianischer

---

1) Im Begrüssungsgedichte heisst es:

Ferte *nabla tibiasque*
Organum cum *cymbalis*
Flatu quidquid, ore pulsu
Arte constat musica.

Das ist gewiss keine blosse Phrase. Diese Worte wären eine Unziemlichkeit und Lächerlichkeit gewesen, wenn die Instrumente nicht wirklich dazu getönt hätten.

2) Worte aus E. Förster's Beurtheilung dieses alten Kunstwerkes.

3) Z. B. in der Sequentia de St. Othmaro:

Hic velut sidus eximium, placidus Deo,
Inter fraternas caligines rutilans micat.

4) Wenn der Schluss von der alten Pindarmelodie nicht zu gewagt ist.

5) Schubiger hat ganz Recht, wenn er Dichtung und Musik dieser ehrwürdigen Denkmale alter Kunst und reiner Frömmigkeit schätzt; doch, will mir scheinen, überschätzt er sie etwas. Er schreibt ja auch die Aeusserungen der Bewunderung der Zeitgenossen über Tuotilo's Bildwerke, bei denen man sogar an Wunderhilfe dachte, als vollgiltige Zeugnisse ab.

Gesang. Erdachten die geistlichen Sänger eine eigene Singweise, so ist es auch ganz natürlich, dass ihr durch das Tag und Nacht fortgesetzte Singen des Gregorianischen Gesanges mit den Formen dieser Singweise erfülltes Gedächtniss auf ihre Erfindungskraft einen sehr wesentlichen Einfluss übte und was sie erfanden den Charakter der gewohnten ritualmässigen Intonation an sich trug. Die Entstehung der Sequenzen und sogenannten Prosen ist übrigens eigenthümlich genug. Vom 9. Jahrhundert an hatte man den Responsorialpsalm des Graduals auf einen einzigen Vers reducirt, dafür aber das zur Osterzeit angehängte Alleluja zu langen Vocalisen ausgeschnörkelt und (vorzüglich im Introitus und im Gradual selbst) bei festlichem Gottesdienste ganze Phrasen bald aus den Psalmen, bald sonst aus der heiligen Schrift eingeschaltet, welche *ornaturae, farciturae* (Füllungen), *versus intercalares* (Einschubverse), *Tropi* (Kehrverse, von *τρέπω*) oder *festivae laudes*, oder auch, wenn sie in ungebundener Rede verfasst waren, Prosen *(Prosae)* genannt wurden. Der Fortsetzer des Lebens der Päpste von Anastasius erzählt, wie Papst Adrian II. (867—872) anordnete, dass an Hauptfesten nicht allein im Gloria Einschalthymnen *(hymni interstincti)*, die man *Laudes* nennt, gesungen werden sollen, sondern auch bei den Davidischen Psalmen des Introitus solle man eingeschobene Lobgesänge *(inserta cantica)* absingen, welche die Römer *festivas laudes*, die Franken aber Tropen nennen. An Heiligenfesten schien es ganz angemessen auf solche Weise das Lob des Heiligen einzuschalten, z. B. *Egidio psallat coetus iste laetus Alleluia;* daher die Benennungen: *prosa de Maria Magdalena, de nativitate B. Virginis* u. s. w. Man fing aber auch an den Vocalisen des Alleluia Texte unterzulegen, eben derlei Prosen, die aber oft genug keine Prosa waren, sondern aus reimlosen oder aus gereimten Versen bestanden, oder zwischen freier und gebundener Rede standen, indem auf die einzelnen Absätze eine bestimmte Anzahl von Silben kam, die aber nach keinem nach Kürze und Länge geordneten Metrum geregelt waren. Solche Gesänge nannte man auch Sequenzen, entweder weil sie auf die dem Alleluia angehängten Neumen *(sequentes neumas)* gesetzt waren, oder weil ihnen das Evangelium folgte *(sequebatur)*.[1] Man suchte auf solche Weise in die wortlos gewesenen Melismen wieder Sinn und Verstand zu bringen. Bei der Textlegung solcher Gesänge galt die Regel, dass auf jede einzelne Note eine Textsilbe kommen müsse. Notker Balbulus erzählt, dass er von seinem Lehrer Iso getadelt wurde, weil er bei der Dichtung einiger

1) Dass die Bezeichnung „sequentia" auf die byzantinische „*ἀκολουθία*" zurückzuführen sei, desgl. die ursprüngliche Bedeutung dieses Begriffes, hat der Hrsg. auf Grund einer Stelle des Zonaras in der VS 1889, 2. nachzuweisen versucht. Im übrigen vgl. Bartsch, Die lat. Sequenzen. Rost. 1868.

Sequenzen gegen diese Regel verstossen.[1]) Die Dichtung und Musik kamen jetzt zu einander in ein ganz neues Verhältniss. Die Colorirungen des Alleluia waren rein musikalische, von keinen Textessilben bedingte Erfindungen. Ihnen mussten sich die hernach untergelegten Worte anbequemen, das frühere Verhältniss der beiden Künste wurde völlig verkehrt, denn sonst hatte sich die Musik durchaus der Wortdichtung anbequemen müssen. Im Ganzen nahm die Musik auf, was sie bei der Poesie gelernt: Maass, Ordnung, geregelte Bewegung. So geschah es, dass die Sequenzen, welche sich den Hymnen entgegenstellten wie freie Naturpoesie der gebundenen Kunstpoesie, doch auch einen regelmässigen an den vorhandenen Denkmalen bestimmt erkennbaren Zuschnitt erhielten. Es kam sogar vor, dass man die Arbeit des Musikers und Dichters so trennte, dass ersterer zuweilen eigene Melodien zu Sequenzen als Gefäss für künftige mannigfache, darein einzufüllende Worte erfand. In St. Gallen findet sich noch ein Codex, welcher die Entwürfe zu 44 Melodien des Notker Balbulus in Neumen ohne Text enthält, und es wird erzählt, das Knarren des Mühlrades in der Klostermühle habe ihn einmal zu einer Melodie *(Sancti Spiritus adsit nobis gratia)* angeregt, bei welcher der zum Schlusse eines jeden Verses wiederkehrende Tonfall



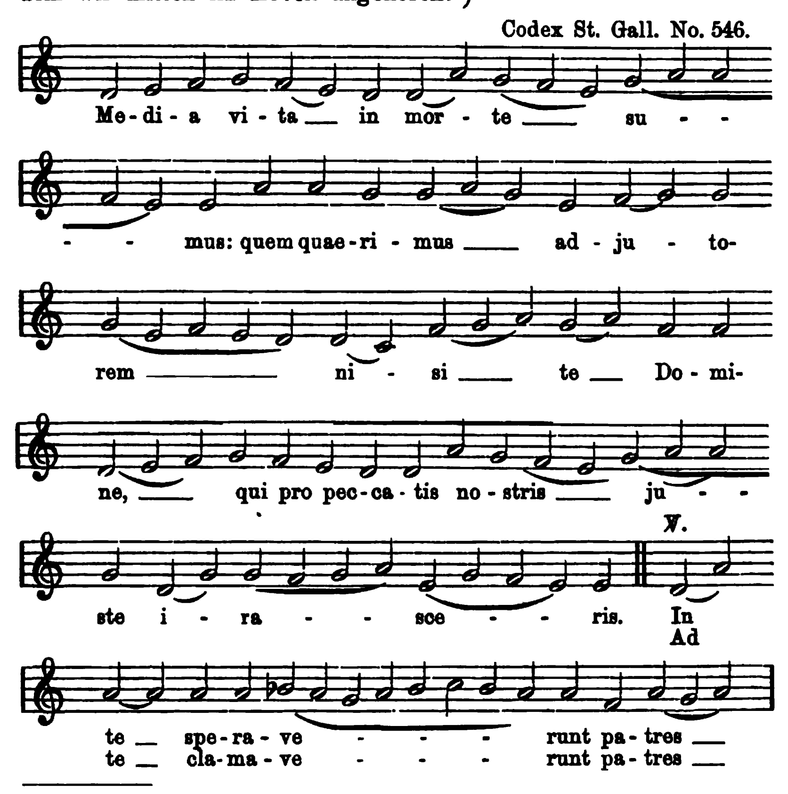
dem gehörten Geräusch nachgebildet wurde. Glarean drückt sich über diese Sequenz fast bewundernd aus,[2]) und als Innocenz III. sie 1215 zu Rom hörte, fragte er den anwesenden Abt Ulrich von St. Gallen: wer denn jener Notker sei und ob man seinen Jahrestag feiere; und als der Abt es mit dem Beifügen verneinte, es sei eben nur ein einfacher Mönch gewesen, wurde Innocenz unwillig: Ein solcher Mann, voll des heiligen Geistes, sagte er, sei durchaus einer Gedächtnissfeier werth, und die Vernachlässigung werde dem Kloster nicht zum Besten gereichen. Ein andermal sah Notker in einer grauenvollen Felsenschlucht Arbeiter an gefährlicher Stelle mit dem Bauen einer Brücke beschäftigt; sogleich gestaltete sich ihm die Situation zu dem ergreifenden, nachmals

---

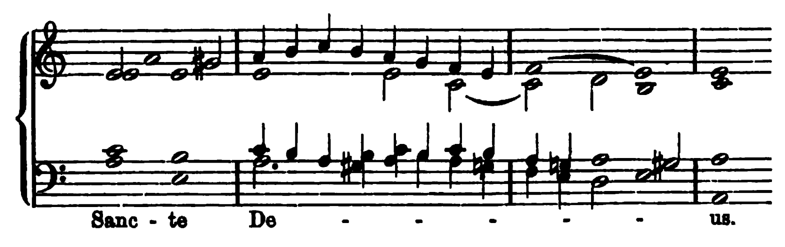
1) Notker citirt Iso's Wort: Singulae notae cantilenae singulas syllabas debent habere.

2) Er sagt im Dodecachordon (S. 121): Habet haec prosa miram modestiam, innarrabilemque gravitatem, in qua operae pretium est videre autoris ingenium, quam varias in uno modo invenerit formulas, quam limitibus modi coercitum exhibuerit, quam eleganter verba numeris accommodarit. Die Melodie sehe man bei Schubiger No. 23.
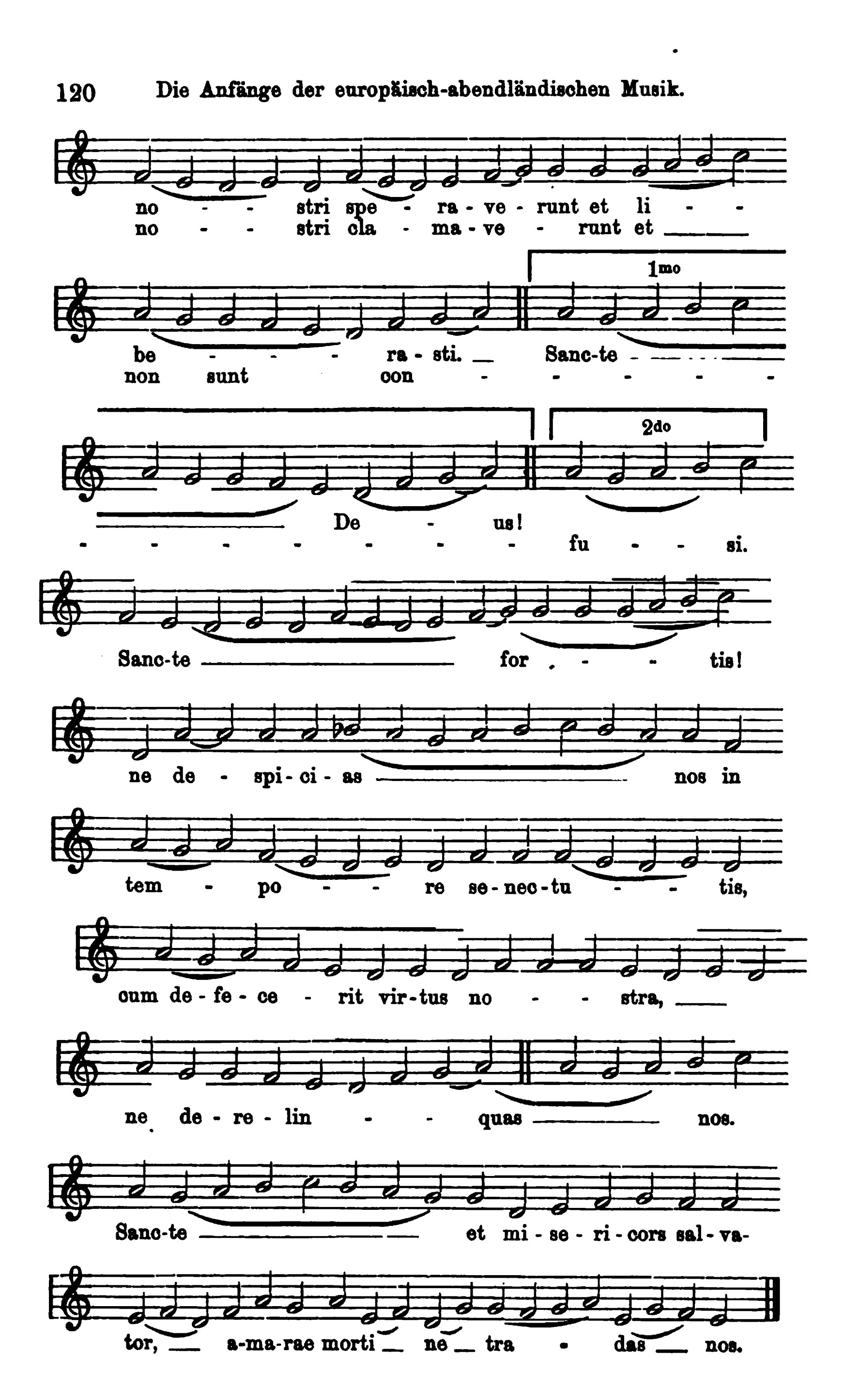
in Gefahren vom Volke so oft angestimmten Gesang vom Tode, dem wir mitten im Leben angehören:[1])
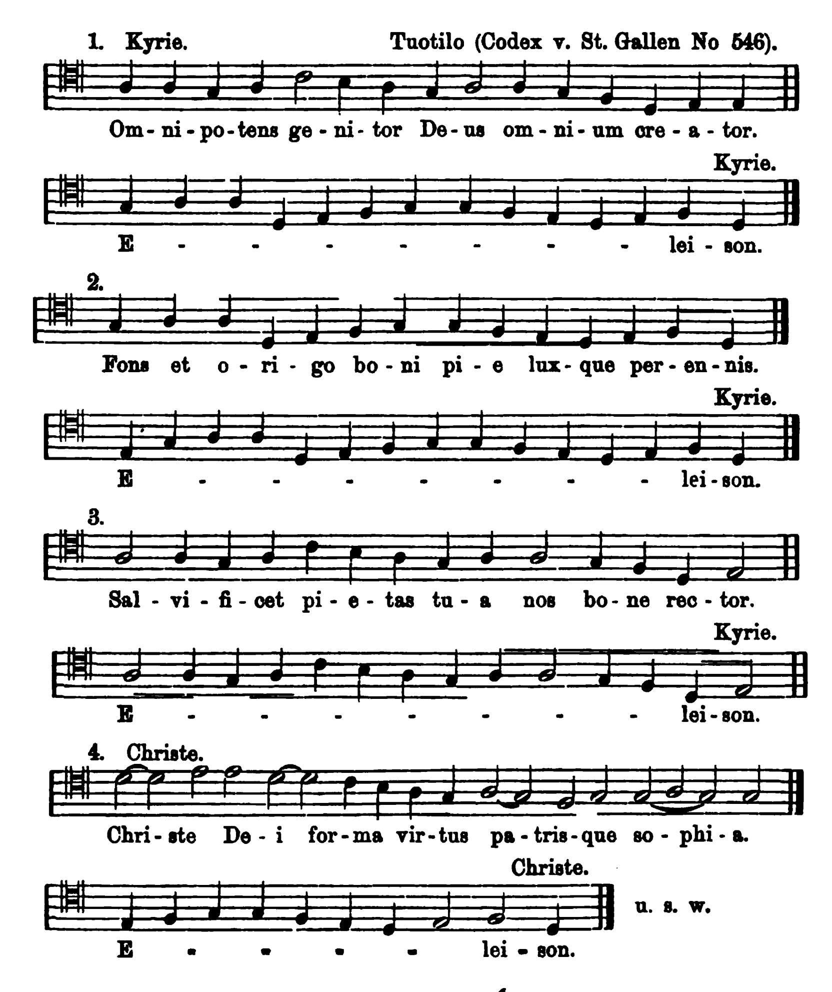


1) Der Choral „Mitten wir im Leben sind" ist im Texte eine ziemlich treue Nachbildung jener Sequenz; in der dazu gehörigen Choralweise klingt die Sequenzmelodie nur noch wie von ferne an. Jacob Gallus hat die Worte Notkers zu einer schönen Composition für zwei Chöre zu vier Stimmen benutzt, in welcher auch noch die ursprüngliche Melodie stellenweise deutlich hevortritt. Z. B. 1. Chor:



Man findet diese Motette in der von Rochlitz herausgegebenen „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke" 1. Bd. S. 54.

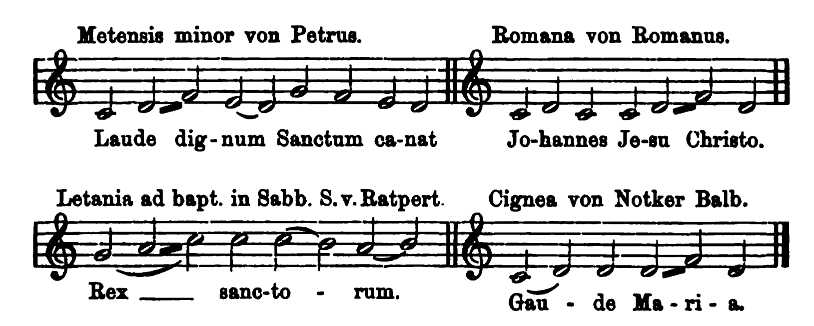

no - - stri spe - ra - ve - runt et li - -
no - - stri cla - ma - ve - runt et
1mo
be - - - ra - sti. Sanc-te
non sunt con - - - - -
2do
De - us!
- - - - - - - fu - - si.
Sanc-te for - - tis!
ne de - spi - ci - as nos in
tem - po - - re se - nec - tu - - tis,
cum de - fe - ce - rit vir - tus no - - stra,
ne de - re - lin - - quas nos.
Sanc-te et mi - se - ri - cors sal - va-
tor, a-ma-rae morti ne tra - das nos.

Von den Melodien, welche Tuotilo erfand, bemerkt Ekkehard, sie seien eigenthümlich und sehr kenntlich; „denn", fügt er bei, „Neumen, die nach Psalter und Rotte, worauf er besonders stark war, erfunden sind, haben eine besondere Süssigkeit". Die Anregung zum Componiren durch das Spielen jener Instrumente erwies sich unverkennbar deswegen nützlich, weil die instrumental vorgetragene Melodie in sich einen musikalischen Zusammenhang haben musste, wenn sie nicht als willkürliches, sinnloses Spiel erscheinen sollte. Tuotilo wendete sich nicht, wie Notker, vorzugsweise den Sequenzen, sondern den Tropen zu. Der Anfang eines solchen Tropus ad Kyrie eleison ist folgender:



Diese Melodie beglaubigt auffallend die Angabe Ekkehard's. Sie ist in sich geschlossener, fester als die anderen St. Galler Singweisen, insbesondere als die älteren von Romanus herrührenden; das Declamatorische derselben liegt weniger im eigentlichen Gange der Melodie als in den bei jeder Strophe nach der Declamation der Texteswort modificirten Accenten. Ihr Charakter ist bei alterthümlicher Einfalt feierlich.

Ein in den Sequenzenmelodien öfter vorkommender Melodieschritt ist, dass bei diatonisch aufsteigenden Gängen der Ton, von dem der Halbtonschritt aufwärts geht, ausgelassen, folglich ein Terzensprung gemacht wird, z. B.:



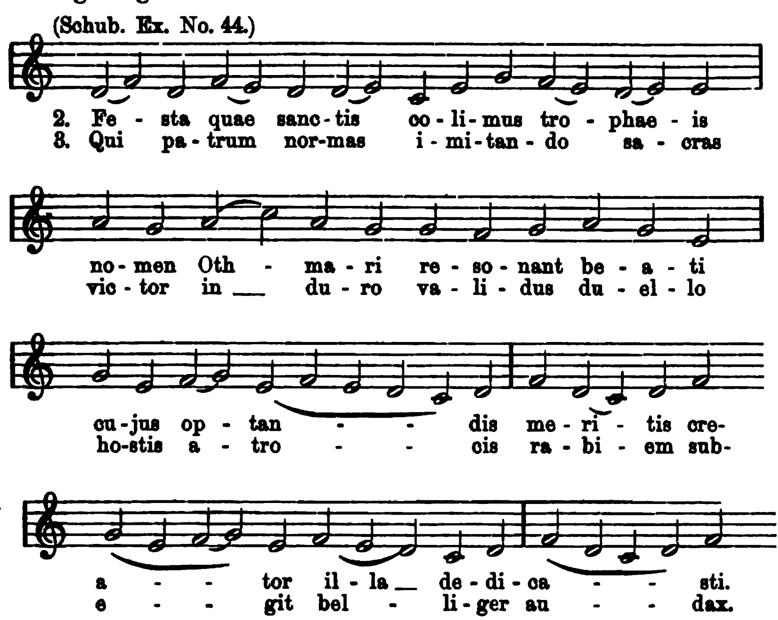
Der ähnliche Schritt kommt aber auch im Gregorianischen Kirchengesange nicht eben selten vor.[1]) Im Ganzen ist die Aehnlichkeit der Sequenzmelodie mit dem officiellen Ritualgesang der Kirche sehr gross. Sie sollten neben dem Ceremoniengesange der Kirche eine Art Liedergesang vorstellen. Die eigene Weise der Gregorianischen Intonationen suchen sie nun dem Liedmässigen dadurch zu vermitteln, dass, nicht durchgängig aber sehr häufig, die einzelnen Phrasen (Strophen, versartigen Abschnitte) je zwei oder auch noch mehr, nach derselben Melodie gesungen werden. Die erste Strophe, die letzte, auch wohl einzelne inmitten haben insgemein eine eigene, nicht wiederholte Melodie. Das Motiv der ersten Strophe klingt zuweilen in den Mittelstrophen an; die Schlussstrophe liegt gegen die erste öfter in einer höheren, helleren, froher klingenden Tonlage. Da wir nun wissen, dass die Strophen von zwei Chören im Wechselgesange vorgetragen wurden, so muss diese antwortende Wiederholung von guter Wirkung gewesen sein, besonders aber wenn der zweite Chor aus den hellen, hohen Stimmen der Klosterschüler bestand, während das Zusammensingen

1) Z. B. im Gloria in excelsis für fest. dupl., im Magnificat des dritten Kirchentones, im Asperges me, im zweiten und dritten Psalmenton u. s. w.

bei den nicht wiederholten u. s. w. Strophen im Vollklange aller Stimmen gewiss eine doppelt feierliche Wirkung hervorbrachte. Mitunter ist die Anordnung vollständig liedmässig, wie in dem Othmarus-Hymnus des Notker Physicus. Die Worte der Dichtung sind hier metrisch in einer dem Sapphischen Metrum nachgebildeten Weise geordnet:

Rector aeterni metuende Secli
Autor et summae bonitatis ipse
Quas tibi laudes ferimus canentes
Accipe clemens.

Hier wird nun jede der sieben geschlossenen Strophen (nicht der sieben Verse des Metrums) nach einer stets wiederkehrenden Melodie gesungen:



Ein Seitenstück dazu ist das berühmte, zur Zeit Guido's von Arezzo in Italien populäre Lied zu Ehren St. Johannes des Täufers „*Ut queant laxis*". Die Sequenzen von St. Gallen sind in den ältesten Zeiten in Neumen notirt,[1]) und da sie nachmals zum Theil auch in Buchstaben und noch später in Choralnoten umgeschrieben wurden, so sind sie zugleich wesentliche Behelfe zur Deutung der

1) Vgl. auch F. W. E. Roth, Fontes rerum Nassoicarum III, Wiesbaden 1880, woselbst Sequenzen der hl. Hildegardis mit Neumen auf gelber, rother und zwei farblosen trocken eingerissenen Linien notirt sind.

Neumenschrift. Die *Prosa in summa missa nativitatis Domini* ist in jener dreifachen Notirungsweise erhalten:

Nach dem Wiener Codex A. No. 47 E 7 mit dem Schlüssel zu lesen.

„ „ St. Gallener „ No. 546 „ „ „ „ „

Dies sanctificatus. Cod. St. Gall. 546. (Schub. Ex. No. 5.) Notkeri Balbuli.

1. Na-tus an-te se-cu-la De-i fi-li-us, in-vi-si-

bi-lis in-ter-mi-nus. 2. Per quem fit ma-chi-na coe-li

et terrae maris et in his de-gen-ti-um. 3. Per quem di-es
4. Quem an-ge-li

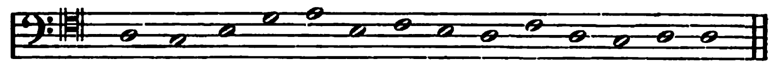
et hor-rae la-bant et se i-te-rum re-ci-pro-cant.
in ar-ce po-li vo-ce con-so-na sem-per ca-nunt.

5. Hic cor-pus as-sumpse-rat fra-gi-le si-ne la-be o-
6. Hoc praesens di-e-cu-la lo-qui-tur pre-lu-ci-da ad-

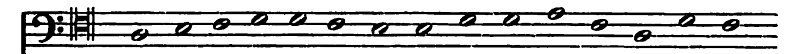
ri-gi-na-lis cri-mi-nis de car-ne Ma-ri-ae vir-gi-
auc-ta lon-gi-tu-di-ne quod sol ve-rus ra-di-o su-

nis, quo pri-mi pa-ren-tis cul-pam E-vaeque la-sci-vi-
i lu-mi-nis ve-tu-stas mun-di de-pu-le-rit ge-ni-

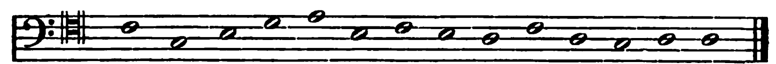
am ter-ge-ret. 7. Nec nox va-cat no-vi si-de-ris,
tus te-ne-bras. 8. Nec gre-gum ma-gi-stris de-fu-it



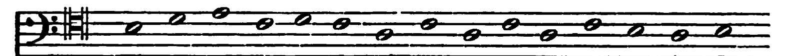
lu - ce quod ma-go-rum o - cu - los ter - ru - it sci - os.
lu - men, quos perstrin-xit cla - ri - tas mi - li - tum De - i.



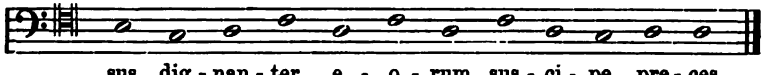
9. Gau-de De - i ge - ni-trix, quam circumstant ob - ste - tri - cum
10. Chri-ste, pa-tris u - ni - ce, qui hu-ma-nam no-stri cau - sa



vi - ce con - ci - nen-tes an - ge - li glo - ri - am De - o.
for-mam as-sump-si - sti, re - fo - ve sup-pli - ces tu - os.
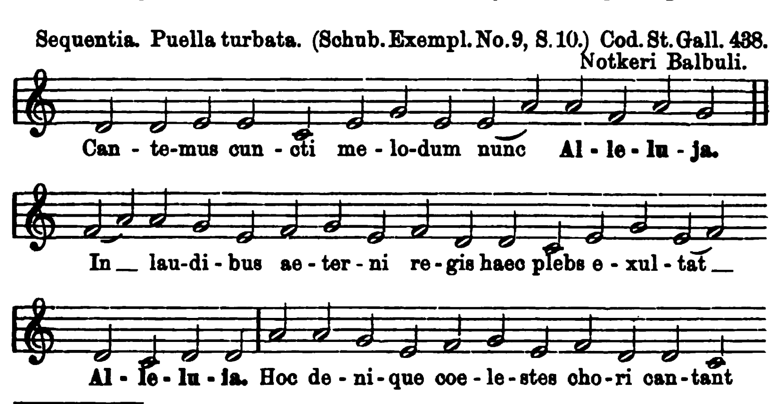


11. Et quorum par-ti - ci-pem te fo - re dig - na - tus es, Je-
12. Ut ip - sos di - vi - ni - ta - tis tu - ae par - ti - ci - pes, De-

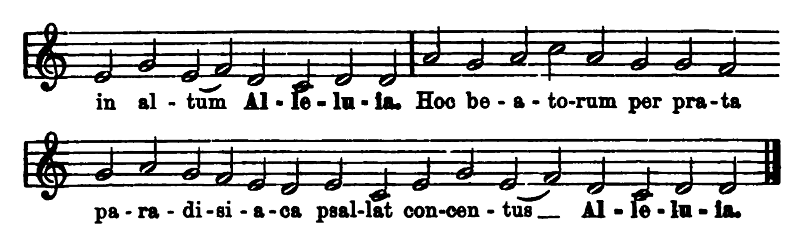


sus, dig - nan - ter e - o - rum sus - ci - pe pre - ces.
us, fa - ce - re dig - ne - ris, u - ni - ce De - i.
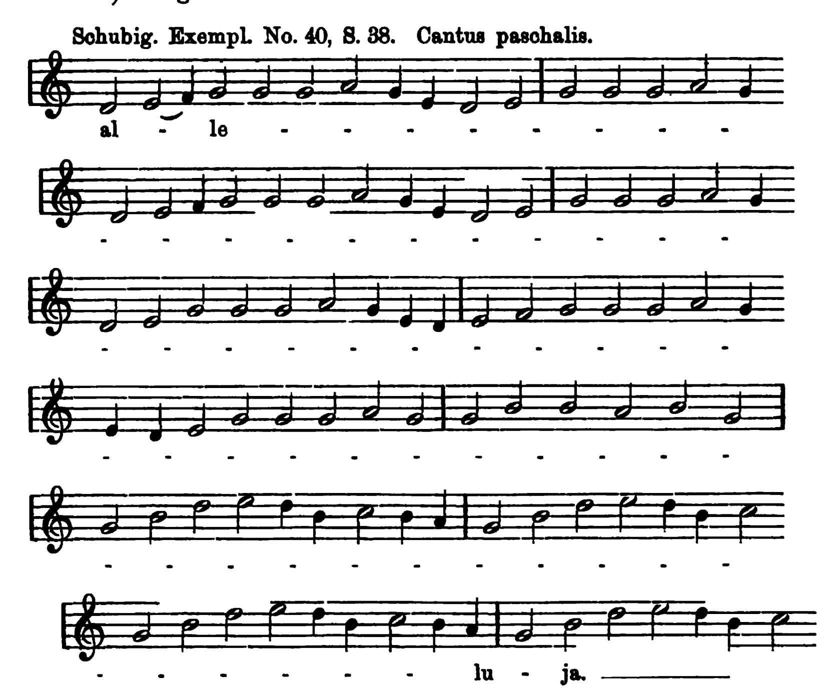
Kam in einer solchen Sequenz das Alleluja (oft durch AEVIA bezeichnet, wie bei den Antiphonpsalmen das *Saeculorum Amen* durch EVOVAE)[1] refrainartig vor, so wurde es insgemein nicht wieder ausgeschnörkelt, sondern einfach syllabisch gesungen:



1) Die Aehnlichkeit dieses Evovae mit Evoe hat Millin verleitet es für eine voix bachique et profane zu halten.



Doch findet sich auch wohl ein endloses langathmiges Alleluja, wie im Schlusse des Gesanges zur Prozession der Auferstehungsfeier „*Cum rex gloriae*“ von Notker Balbulus, welches fast wie eine Reminiscenz an die regellos schweifenden Melodien der Alpenhörner[1]) klingt:



Notker Balbulus unterzog die sogenannten „Jubilos“ einer Art Redaction, indem er fünfzig davon mit eigenen besonderen Namen bezeichnete, die in ihrer Beziehung zur Melodie zum Theile räthselhaft sind: *Romana*, *Amoena*, *Mettensis major* und *minor*, *Cignea*,

1) Die Aehnlichkeit ist unverkennbar. Ob aber schon die uralten Bewohner der Schweiz solche Bergmelodien sangen, ist mehr als zweifelhaft.

Graeca, Sinfonia, Frigdola[1]) *Occidentana, Virgo plorans, Fidicula, Hypodiaconissa* u. s. w. Von diesen Melodien rührt die *Romana* und *Amoena* vom Sänger Romanus, die beiden *Mettenses* rühren von Petrus von Metz her; die andern sind Notker's eigene Composition: jene 44 Entwürfe dazu sind auch schon mit den Namen der Melodien bezeichnet, sie sind vielleicht von Notker's eigener Hand niedergeschrieben.[2]) Wie die antiken Nomen und später die Weisen der Meistersänger dienten diese Melodien dazu allerlei Texte aufzunehmen. So dichtete der Decan Ekkehard I. zu der Notker'schen Melodie „*Captiva*" die Sequenz „*Summum praeconem Christi*", zu der Melodie „*Justus germinavit*" die Sequenz „*Qui benedicti cupitis*", zur Melodie „*Beatus vir*" die Sequenz „*A solis occasu*".[3])

Diese Melodien und Gesänge wurden anderwärts als mustergiltig anerkannt und nachgeahmt, alle aber wurzelten im Gregorianischen Gesange. Neben diesen, den Pflegestätten des Kirchengesanges, den Klöstern entstammenden Sequenzen wurden aber auch noch, und zwar vom Volke, ähnliche Gesänge zum Gottesdienste, bei Bittgängen oder vor dem Kampfe angestimmt, welche eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen dem Volksliede und der Sequenz einnehmen, obwohl sie stets zur letzteren Klasse gerechnet werden, auch manches davon wirklich die ausdrückliche Gutheissung der Kirche gefunden hat. Selbst Fra Jacopone's da Todi lateinische Gesänge, welche während der ernsten, das Volk erschreckenden Ereignisse des 14. Jahrhunderts gesungen wurden, gehören hierher. Das „*Stabat mater*" und das „*Dies irae*", diese beiden wundervollen Dichtungen, an welchen nachmals die grössten Tonsetzer ihre Kunst versucht haben, sind als wahre Volksgesänge in's Leben getreten. Vielleicht das älteste Denkmal dieser Volkssequenzen ist das uralte in Böhmen heimische Adalbertuslied, dessen Entstehung sogar auf die Zeiten Cyrill's und Method's, der Slavenapostel, zurückdatirt wird. Gewiss ist es, dass das Lied in der Form, welche ihm der heil. Adalbert gab, schon 992 vom Papste Johann XV. gutgeheissen wurde.[4]) Seit 1039 sang es das Volk am Adalbertusgrabe neben dem Prager Dom, wenn Regen mangelte; vor der Schlacht bei Kroissenbrunn am 13. Juli 1260, wo Otakar II. den König Bela IV. von Ungarn
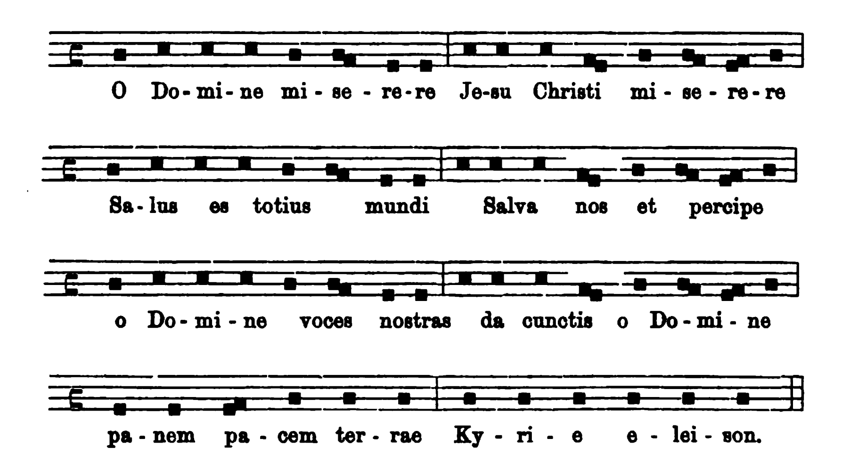
1) So und nicht Frigdora, wie Veit Goldast schreibt, und folglich auch nicht so viel wie phrygisch-dorische Melodie, d. h. griechische Ritualmelodie im Gegensatze zur römisch-gregorianischen Occidentana.

2) Codex No. 484. Ein Facsimile der Melodie Concordia (S. 259 des Codex) bei Schubiger (Monumenta No. 26).

3) Schubiger a. a. O. S. 74.

4) Der Papst gestattet es zu singen „singulis diebus ad missarum solemnia".

schlug, war es das Schlachtlied der Böhmen. Vom 14. Jahrhundert an wurde es sowohl bei Processionen als vor der Predigt und selbst bei der Messe, seit 1654 zu Ende des Hochamtes, und noch heute wird es in Böhmen bei vielen Gelegenheiten angestimmt. Die älteste vorhandene Notirung desselben rührt allerdings erst aus dem Jahre 1397 von einem Mönche des Klosters St. Margaretha (Brewnow) bei Prag her. Er gibt dazu einen philosophischen Commentar (er citirt sogar den Aristoteles!) und subtile grammatikalische Untersuchungen und Erläuterungen:



Ein etwas neueres Seitenstück dazu ist das Wenzellied, welches aber auch schon Benesch von Weitmühl im Jahre 1368 eine von Alters her gesungene Weise *(cantionem ab olim cantari consuetam)* nennt, und das also nicht, wie Balbin angibt, erst 1343 von Arnest von Prag gedichtet worden ist. Für das Volk in Böhmen ist es noch heute ein Lieblingsgesang.

Wie nun die Sequenzen wesentlich dem kirchlichen Volksgesange angehörten, so suchten die Männer der Kirche für das Volk statt seiner Liebeslieder *(Vuinileodes)*, Lob-, Spott- und Zauberlieder, gegen welche die kirchlichen Synoden (wie es scheint oft genug vergebens) durch Verbote kämpften, fromme Gesänge in der Muttersprache zu dichten, welche wieder, wie begreiflich, wesentlich die gewohnte Form der kirchlichen Sequenz annahmen. So verfasste Otfried von Weissenburg sein Reimevangelium, damit es, wie er in seiner Zuschrift an König Ludwig sagt, gesungen werde: die Franken „in Frenkisgon beginnen si Gottes lob singen.“ Ratpert von St. Gallen dichtete die *Cantilena de St. Gallo,* das Leben des heil. Gallus in deutscher Sprache: nach je fünf

Zeilen kehrt stets dieselbe Melodie wieder.[1]) So wirkte also der Gregorianische Gesang bis in die Volksgesänge hinein und strebte nach der unbedingtesten Herrschaft. Fromme Personen des Laienstandes bewiesen im Singen und Psalmodiren eine Ausdauer, welche in ihrer Art auch als eine Aeusserung jener spezifisch mittelalterlichen Religiosität gelten kann, kraft welcher man jede Andachtsübung, jedes Tugendmittel, jede Kasteiung in's Uebermenschliche zu treiben liebte.[2])

Durch die ausserordentliche Energie und anhaltende Bemühung der Oberhäupter der Kirche, durch die entgegenkommende Mitwirkung der weltlichen Fürsten, durch den in der Geistlichkeit geweckten Geist der Gemeinsamkeit und durch die von der Kirche völlig beherrschte Kunst und Wissenschaft hatte sich endlich der Gregorianische Kirchengesang in gleichmässiger Weise in Italien, Frankreich, Deutschland und England verbreitet. Der Gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, dass die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte, wie die Kirche denn überhaupt die Solidarität der europäischen Cultur auch sonst begründet hat. Es ruhte auf dem Gregorianischen Gesange ein eigener Segen: die Länder, welche ihn annahmen und die wir eben genannt, waren alle berufen, Pflegestätten der Musik zu werden, wo sie wie im Wetteifer gefördert wurde und wunderbar gedieh. Die spanische Halbinsel, wo der römische Gesang

---

1) Ekkehard IV, der dieses Galluslied in's Lateinische übersetzte, sagt: Ratpertus monachus, Notkeri, quem in Sequentiis miramur, condiscipulus fuit, carmen barbaricum (d. i. in der Volkssprache) populo in laudem Sti Galli canendum, quod nos, multo impares homini, ut tam dulcis melodia latine luderet, quam proxime potuimus, in latinum transtulimus (Cod. St. Galli 393). In der Originalhandschrift sind über die fünf ersten Strophen die Noten mit abwechselnd schwarzer und rother Tinte gesetzt. Die Melodie ist nicht mehr syllabisch. Ob das Lied auf die Schlacht bei Fontenay in Burgund (25. Juni 841), das Fétis nach einem Manuscript der Pariser Bibliothek mittheilt (Biogr. univ. I. Par. 1835. Res. phil. S. CLXXIV nebst dazugehöriger Table), die Dichtung eines Soldaten Angilbert oder, wie Kiesewetter (Schicksale ... d. weltl. Ges. Lpz. 1841. S. 3) vermuthet, das Machwerk irgend eines Mönches sei, bleibe unentschieden. Der Text ist ein barbarisches Latein voll eben so arg barbarisirter klassischer Reminiscenzen. Die Melodie ist gegen die gregorianische ganz fremdartig. Fétis' Entzifferung nach den Neumen des Originals scheint mehr als problematisch. Von einem andern Lied auf den Sieg Ludwigs III. über die Normannen (832), das, in der Volkssprache verfasst, sich körnig und kräftig anlässt: „Einan kuning weiz ih, Heizsit her Hludwig, Ther gerno Gode thionot, Ih weiz her imo's lonot" u. s. w., ist die Melodie nicht erhalten. Vgl. Kiesewetter, Ueber die Lebensperiode Francos ... Allg. mus. Ztg. 1838. Sp. 577 ff.

2) Vgl. Sev. Meister und Wilh. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied, Frbg. i. Brsg. Bd. 1. 1862, Bd. 2. 1883. Der 1. Band neu bearbeitet von Bäumker ib. 1886.

erst spät, unter Alphons V. und Gregor VII., Eingang fand, hat sich in der Tonkunst bis heute stets an Fremdes gelehnt, an die Weise der Niederländer, der Italiener; es gibt eine spezifisch spanische Malerschule, eine spezifisch spanische Poesie, aber keine spezifisch spanische Kunstmusik. Ebensowenig hat das byzantinisch-griechische Reich und was seine Bildung von dorther bezog (wie Russland) für die Förderung der Musik geleistet. Auch das durch die Kirchentrennung aus der Solidarität der christlich-abendländischen Völker geschiedene Byzanz schritt nicht mit fort, bis es 1453 völlig unter das Joch der Osmanen gerieth und einen fortan stark barbaristischen Zug erhielt, so dass die Neugriechen von den Ländern „draussen in Europa" reden und sich also (und gar nicht mit Unrecht) zum Orient rechnen.[1]) Die byzantinisirten Länder blieben in einer Halb- oder Viertelscultur stecken, und wie der russische Heiligenmaler seine Tafeln gedankenlos mit sklavischer Treue Jahrhunderte lang bis auf den kleinsten Zug so malte und noch malt, wie es sein Urältervater schon gethan und die byzantinischen Muster in wo möglich noch abschreckenderen Nachbildungen festhielt; wie sich der byzantinische Baustyl in Russland höchstens nur zu den abenteuerlichsten Kuppelbauten, jenem „Haufen goldglitzernder Riesenpilze", deformiren konnte: so ist auch der Ritualgesang ungefähr auf dem Standpunkte geblieben, den er zur Zeit der Christianisirung Russland's einnahm. So ernst und würdig es sich, zumal von den prächtigen Stimmen in der kaiserlichen Kapelle (deren Chor vom Czar Alexis Mikailowitsch gestiftet wurde) ausnimmt: zu etwas Neuem zu führen war er nicht im Stande, und die genialen Versuche eines Demetrius Bortniansky (1751—1815: Psalmen zu 4 und 8 Stimmen, eine dreistimmige griechische Messe u. s. w.) auf seiner Grundlage etwas Eigenes zu schaffen sind nicht nur vereinzelt geblieben, sondern auch unverkennbar unter dem Einflusse und nach dem Muster des abendländischen *stile da Cappella* entstanden.[2]) Die russische Kirche hielt, wie sich Thibaut ausdrückt, „fast eisern, so weit es in einer bewegten Welt möglich ist, am Alten". Die Bildung, welche Peter I. zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts seinen Russen octroyirte, war nicht frei aus dem Stamm und Kern der Nation hervorgesprosst, sie blieb fremd auf der Oberfläche sitzen, und fast möchte uns das abenteuerlich malerische Durch-

---

1) Diese Ansicht des Verfassers dürfte sich heutzutage kaum mehr als begründet erweisen. Vgl. *Τιμοθεος ο Μιλησιος* in der griechischen Zeitschrift Pandora Bd. 21. Athen 1871. *σελ.* 381 ff. D. Hrsg.

2) Wir hörten in Prag verschiedene Compositionen Bortniansky's mit hohem Interesse. Ueber einzelne Beziehungen der byzantinischen Musik zur abendländischen wie zur altgriechischen vgl. des Herausgebers oben citirten Aufsatz in der VS 1889. H. 2.

einander des Wassily Blagennoi, das wirklich volksthümlich ist, mehr anmuthen als die akademisch klassischen Säulenhallen der Isaakskirche. Die einzig originelle Kunstmusik, die Russland eigen angehört, ist jene berufene Hornmusik, und auch diese ist die Erfindung eines Böhmen Namens Johann Anton Maresch (1751). Sie ist ein curioses Kunststück: zur kleinsten Melodie bedarf es eines Heeres von Musikanten, denn mit sklavischem Mechanismus ist jeder Spieler an einen einzigen Ton gefesselt, recht zum Gegensatz der im Abendlande ausgebildeten Orgel, wo ein einziger Spieler eine Welt von Tönen und Klangwirkungen beherrscht und der freie musikalische Gedanke frei und unmittelbar in voller Gewalt aus ihm auszuströmen vermag, während jener andere ängstlich seine Pausen zählt, um nach Vorschrift gerade im rechten Moment mit seinem Tone laut zu werden und dann zu verstummen, bis sein Notenblatt den Bann wieder für einen Moment löst. Dass die russischen Volksmelodien viel Schönes enthalten, ist bekannt, eben so die glückliche Anlage des Volkes für Gesang u. s. w. Diese ethnographischen Züge können uns hier nicht weiter beschäftigen.[1]) Ebenso wenig wird uns eine wirkliche Ausbildung der Musik bei den Armeniern und andern von byzantinischer Kunstweise abhängigen Völkern begegnen. Für die orientalische Kirche wurde St. Johannes Damascenus (st. 766) als Sammler und Reformator der Kirchengesänge und als angeblicher Erfinder einer Tonschrift[2]) etwas Aehnliches, was Gregor für die abendländische. Viele Weisen, deren sich die griechische von der lateinischen getrennt gebliebene Kirche bedient, sollen von ihm herrühren. Im 13. Jahrhundert u. s. w. kamen zahlreiche Weisen von Manuel Chrysaphes, Joannes Lampadarios, Joasaph und Joannes Kukuzeles und Andern hinzu.[3]) Die byzantinischen Schriftsteller sind mit Lob und den Ehrentiteln „honigfliessender Sirenen“ und „neuer Harfen“ für diese Meister byzantinischen Kirchengesanges nicht sparsam.

Während nun aber im byzantinischen Reiche die Musik auf dem Standpunkte einer sich geistlos forterbenden Praxis verblieb und trotz aller neuen Sirenen und honigfliessenden Harfen nicht

1) Man vergleiche die 1806 in 2 Bänden zu Petersburg erschienene, von Ivan Pratsch veranstaltete Sammlung russischer Volkslieder in Text und Musik. Einige sind auch in Deutschland populär, so das Lied vom „Kosaken, der über die Donau schwimmt“, wozu Tiedge ganz unerlaubt den wässerigen Text „der schönen Minka“ (beiläufig gesagt kein slavischer Frauenname) gedichtet hat, und ebenso die höchst reizende Melodie vom rothen Sarafan. Ueber die russische Hornmusik ist das Buch von J. Chr. Hinrichs (Entstehung etc. der russ. Jagdmusik, St. Petersb. 1796) zu vergleichen.

2) Vergl. oben S. 87.

3) Ausführliches darüber in Gerbert's De cantu Bd. 2. S. 13 ff.

gedeihen wollte, an eine wissenschaftliche Begründung aber vollends nicht gedacht wurde, führte man sie im Abendlande feierlich in den Kreis der Wissenschaften ein. Nach der Darlegung Alcuin's, des Freundes Karls des Grossen, theilt sich die Philosophie in die Zweige der Ethik, Physik und Logik, davon sich die Physik wieder in die Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie scheidet.[1]) Hier steht also (wie bei Boetius) die Musik mitten zwischen Arithmetik und Geometrie, sie ist ein Theil der Mathematik geworden. Auch der berühmte Mathematiker und Musiker, der von seinen Zeitgenossen um seiner Gelehrsamkeit willen für einen Zauberer gehaltene Lehrer Otto des Dritten, Gerbert (der nachher als Sylvester II. 999—1003 auf dem päpstlichen Stuhle sass), wusste der Musik keinen bessern Ort anzuweisen, als dass er ihr den Rang gleich nach der Arithmetik zugestand. Alcuin selbst definirt: „Musik ist die Lehre, die von den Zahlen spricht, die in den Tönen gefunden werden".[2]) Als (mit dem 12. Jahrhundert) an die Stelle der Klosterschulen die mächtigen Körperschaften der Universitäten traten, wurde auch die Musik in das Programm der zünftigen Gelehrsamkeit aufgenommen, war sie ja doch eine strenge Wissenschaft!

Die sieben freien Künste *(artes liberales)*, die Zweige der Geistesbildung, wie sie dem Edeln und Freigeborenen ziemte, gruppirten sich in dem sogenannten Quadrivium (Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie) zusammen, während die Grammatik, Rhetorik und Dialektik mit einander das Trivium bildeten.[3]) Dieses *trivium atque quadrivium* war der Inbegriff aller höheren Geistesbildung, und da hier die Musik nicht als Kunst, zu welcher Talent nöthig ist, sondern als Wissenschaft oder vielmehr als eine Summe von Lehrsätzen betrachtet wurde, welche durch fleissiges Studium so gut dem Gedächtnisse eingeprägt zu werden vermochten als etwa die Fundamentalsätze der Geometrie, so konnte der aller Musikanlage Baarste doch Meister der Musik sein und heissen, insofern er Magister d. i. Meister der sieben freien Künste war. Wer zur artistischen (philosophischen) Facultät gehörte, sollte auch einiger Gelehrsamkeit in der *ars liberalis* der Musik

---

1) Die nähere Darlegung dieser Untertheilung der Physik schon bei Alcuin selber, noch deutlicher bei Aurelianus Reom. (GS Bd. 1. S. 41) Cap. VIII.

2) Musica est disciplina, quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis. Der Tractat ist abgedruckt in GS Band 1. S. 26 und 27. Vincentius Bellovacensis (Speculum doctrinale XXXVII. 10) definirt dagegen: Musica est plurium dissimilium in unum redactorum concordia.

3) Petrus Pictaviensis lobt Peter den Ehrwürdigen von Clugny in dem Distichon (Migne, Tom. 189, Sp. 48):

Musicus, astrologus, arithmeticus et geometra
Grammaticus, rhetor et dialecticus est.

nicht entbehren.[1]) In düstere Hörsäle und einengende Mauern gebannt, wurde die mit aller unbeholfenen Gründlichkeit und ehrenwerthen Schwerfälligkeit in mühsamer Arbeit und in grübelndem Forschen betriebene speculative Musik selbst dunkel, düster und tiefsinnig, voll mystischer Beziehungen, an Himmel und Erde anknüpfend und doch in einem im Grunde ganz engen Kreise sich bewegend. Verstand sich der Gelehrte neben den mathematischen Tonuntersuchungen auch auf Saitenspiel und Gesang, so wurde es allerdings als gut und löblich erkannt.[2]) Der berühmte Musiklehrer Johann de Muris (für seine Zeit die grösste musikalische Autorität) gehörte der Pariser Universität an. Zu Oxford gab es angeblich schon zu Ende des 9. Jahrhunderts eine eigene Lehrkanzel der Musik, von welcher zuerst ein Johannes (Scotus Erigena?) diese Wissenschaft und neben ihr die Arithmetik und Dialektik lehrte[3]) (die dortige Universität ist übrigens erst 1200 gegründet worden.[4]) Die Universität von Salamanca erhielt einen Lehrstuhl der Musik durch König Alfons (1252—1284). Die eigenthümliche Doppelstellung der Musik als einer sich frei zur Schönheit emporschwingenden Kunst und als einer sich tiefsinnig versenkenden Wissenschaft ist noch heute kenntlich. Wir können von einem Musikgelehrten sprechen, nicht aber z. B. von einem Sculpturgelehrten oder Poesiegelehrten, ungeachtet auch an diese Künste die bedeutendsten kunstphilosophischen und kunsthistorischen

---

1) Bei der Proclamirung eines Neo-Magisters schloss die Formel „Proclamo te in magistrum" etc. mit den Worten: ut dexterrimum musicum (s. Buttstet, Ut, re, mi, fa etc. Erffurt s. a. S. 11). Die Statuten der Prager Universität, welche bekanntlich 1348 gegründet und nach dem Muster der Pariser Universität eingerichtet wurde, schreiben dem Magister vor, er müsse gehört haben: omnes libros majores physicae, logicam Aristotelis, Ethicorum, Politicorum, Oeconomicorum, sex libros Euclidis, Sphaeram theoreticam, *aliquid in Musica et Arithmetica* u. s. w.

2) In einem lateinischen Gedichte aus dem 13. Jahrhundert (Mscpt.-Codex der Prager Universitätsbibliothek I. G. 11.), das Lob Erfurt's und besonders der dortigen Gelehrsamkeit enthaltend, heisst es:

Quidam Grammatici, quidam probitatis amici,
Quidam legistae, quidam vel in arte sophistae,
Quidam stellarum cursus et tempus earum
Explorare sciunt et cur bona vel mala fiunt,
Quidam metrorum praefulgent dogmate, quorum
Laus non est minima, sed erit, me judice prima,
Quidam cordarum tactu cor mulcent amarum,
Quidam cantare voverunt Gamma-ut, A-re.

Hier ist also auch Musik und zwar Instrumental- und Vocalmusik als ebenbürtig in den Kreis der Wissenschaften eingeführt. Ueber den Werth der Musik und ihre gemüthanregende Kraft finden sich bei Hrabanus Maurus (De universo III. 4 und XVIII. 4) bemerkenswerthe Stellen: Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa; und: Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus.

3) Bulaei hist. Univ. Paris. Par. 1665, I. Bd. S. 224.

4) Vgl. H. Denifle, Die Universitäten d. Mittelalt. Berl. 1885, I, 237 ff.

Arbeiten geknüpft worden sind (die Untersuchungen über Homer, die Abhandlungen über die Gruppe des Laokoon u. a. m.). Wie die gelehrte Theorie in Boetius eine gegebene Grundlage der theoretischen Musik, so fand die Praxis im Gregorianischen Gesange einen gegebenen Stoff zu musikalischer Uebung: er wurde der *cantus firmus,* der „feste Gesang“ oder der *Tenor,* die „feste Bestimmung“, welche durch schmückendes Ueberbauen mit dem harmonischen Gefüge einer zweiten, dritten oder noch mehrerer Stimmen zu kunstvollen reichen Musikstücken Anlass bot, ohne dass an sie selbst getastet werden durfte. Das Mittelalter hatte ein tiefes Bedürfniss nach Glauben, nach einer Autorität, nach einem gegebenen Gesetze, nach dem Dogma. So nahm es seinen Boetius, seinen Gregorianischen Gesang eben wie Dogmen hin, gläubig darin höhere Autoritäten verehrend. Die Gregorianische Melodie war der Kern, um den alles Andere krystallisirend anschloss, sie selbst aber durfte kein Product menschlichen Geistes sein, sie war inspirirt und damit von einer keiner weiteren Kritik unterliegenden Beglaubigung. Man wies darauf hin, dass ja selbst Pythagoras die Grundsätze der Musik nur durch göttliche Eingebung gefunden.[1]) Im Gregorianischen Gesange lag alle Ordnung der Musik.

Abt Letaldus von St. Menin bei Orleans (der selbst einen Lobgesang auf den heil. Julian gedichtet hat) beklagt sich schon zu Ende des 10. Jahrhunderts über die anmasslichen Neuerungen einiger Musiker, welche so grosse Abweichungen hören lassen, dass sie es durchaus verschmähen, sich den alten Autoren anzuschliessen.[2]) Der Kirchengesang war eine geheiligte Sache, und so hatte denn die Melodie gleiche Wichtigkeit wie der Text. In einem von Hartker von St. Gallen, einem Reclusus (einem frommen

---

1) Aurelianus Reom. (GS Bd. 1. S. 31) sagt: Puto enim, quia *non nisi divino nutu* jam saepe dictus Pythagoras proportionum varietates ut sonorum jungerentur concordiae invenire potuit. Von einem Blindgeborenen, Namens Victor, erzählt Aurelian, derselbe habe, nachdem er die üblichen Melodien auswendig gelernt, eines Tages vor dem Altare in St. Maria Rotunda d. i. im Pantheon zu Rom sitzend durch göttliche Eingebung das Responsorium „Gaude Maria“ erdacht und durch ein zweites Wunder sogleich das Augenlicht erhalten (a. a. O. S. 50). Aurelian erzählt zum Schlusse seines Buches (Cap. XX S. 61 f.), wie ein Mönch aus dem Kloster St. Victor auf dem Berg Garganus von Engeln das Responsorium „Cives apostolorum“ singen hörte und nach Rom zurückgekehrt es dort lehrte, wie er es vernommen. Ein anderer Mönch hörte von Engeln ein Alleluja mit angehängtem 148. Psalm singen u. s. w. Ganz ähnliche Erzählungen finden sich über Byzantinische Meloden; vgl. in dem „Omaggio giubilare“ der Vaticana an Leo XIII. (Roma 1888) die Vita des Meloden Romanos.

2) Non enim mihi placet quorundam musicorum novitas, qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omni modo dedignentur auctores. (Citirt bei Mabillon, Annal. Bened. IV. S. 110.)

Büsser, der sich freiwillig in eine Einzelzelle zurückgezogen hat) geschriebenen Codex stehen die Verse:

Carmina diversas sunt haec celebranda per horas:
  Sollicitam rectis mentem adhibete sonis.
Discite verborum legales pergere calles
  Dulciaque egregiis jungite dicta modis,
Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
  Verborum normas nullificare queat.

Achter Abschnitt.

Hucbald von St. Amand und das Organum.

Die eigenthümlichste Erscheinung dieser Epoche, zu welcher theoretisirende Speculation und praktisches Experimentiren gleichviel beigetragen zu haben scheinen, ist das sogenannte Organum.

Der Mönch von Angoulême[1]) erwähnt, dass die fränkischen Sänger Karl's des Grossen in Rom unter anderem auch die Kunst des Organisirens erlernten. Wäre die Nachricht zuverlässig, was sie aber bei den vielen offenbar nur halbwahren oder auch ganz unrichtigen Angaben jener ganzen Erzählung gewiss nicht ist, so würde sie das Vorhandensein einer Art des Gesanges in den letzten Zeiten des achten Jahrhunderts beweisen, die man insgemein ihrer Entstehung nach um ein Jahrhundert später datirt und als grüblerische Erfindung eines flandrischen Mönchs für in Wahrheit nie zur Uebung gekommen anzusehen gewillt ist; nämlich jenes Organum, das im Wesentlichen darin bestand, dass eine Stimme, welche eine gewisse Melodie als Hauptmotiv sang, von einer anderen zumeist in parallel mitgehenden Quinten oder Quarten begleitet wurde. Wie eine solche Singweise, gegen welche sich das moderne Ohr empört, aufkommen, zumal wie sie sich in der Praxis der Sänger einbürgern konnte, scheint allerdings räthselhaft genug; indessen wirft der Name Organum einiges Licht darauf, mag man dieses Wort als Musikinstrument im Allgemeinen oder als Orgel verstehen. Die Geigen der nordischen Völker, welche, mit flachem Stege und mehreren Saiten versehen, den Spieler nöthigten, mit dem Bogen mehrere Saiten zugleich ertönen zu machen, mochten, zumal wenn die tiefern Saiten Grundton und Quinte angaben, während die Oberstimme eine Melodie ausführte, das Ohr an den Zusammenklang dieser Intervalle gewöhnt haben. Das Organistrum lief seinem Wesen nach auf denselben Klangeffekt hinaus. Wo

1) Mon. Germ. Scr. 4, 118.

der Organist mit seinen zwei Fäusten die Orgel schlug,[1]) mochte er, in Erinnerung an die Geigeninstrumente, ähnliche Wirkungen auf seiner Orgel erzielen, so dass er zu einem mit der linken Hand gleich einem Orgelpunkt constant festgehaltenen Ton in der rechten einige oder vielleicht eine ganze Reihe Noten hören liess, oder zuweilen einen Ton dadurch besonders färbte, dass er ihm seine Quinte zugesellte. Wenn nun der Vorsänger im Chore irgend eine Verzierung ausführte, während die andern den Ton aushielten, so geschah es in ganz ähnlicher Art, dass zu einem orgelpunktartig fortklingenden Ton eine ganze Reihe Noten gehört wurde. Endlich konnte der von der Orgel her gewohnte Effekt, zu einem Tone gleichzeitig seine Quinte anzugeben, von der zweiten Stimme leicht ausgeführt werden. Die Quinte war ja ohnehin nächst der Octave die vollkommenste Consonanz. Da man das Gesetz, welches nachher die gerade Fortschreitung reiner Quinten verbot, noch nicht kannte, so trug man kein Bedenken, den als schön erprobten und, einzeln hingestellt, das Ohr auch wirklich befriedigenden Zusammenklang bei mehreren einander folgenden Tönen anzubringen. Sangen Männer- und Knabenstimmen in Octaven und liess der Sänger, welcher den Gesang durch sein Organisiren auszierte, seine Stimme mit dem Gesang der Männer in Quinten fortgehen, so bildete sie gegen die hohen Stimmen eine Quarte. Das Diatessaron war aber nebst dem Diapente und Diapason anerkannte Consonanz; es war nicht abzusehen, warum man nicht eben so gut Quartparallelen wie Quintparallelen hätte anwenden sollen: so konnten also zwei Stimmen in Quarten fortschreiten, und wenn die tiefere Stimme überdies durch die höhere Octave verdoppelt wurde, bildete die organisirende Stimme gegen letztere wieder die Quinte. Der Parallelgang der drei von der damaligen auf Boetius fussenden Musiklehre anerkannten Consonanzen: Diapason, Diapente, Diatessaron — Octave, Quinte, Quarte, wurde als eine neue Art, als vermeinte Verschönerung des Gesanges eingeführt und mit Hinblick auf ähnliche in der Instrumentalmusik bereits bekannte Effekte Organum benannt: eine Bezeichnung, die für den Gesang von Menschenstimmen angewendet, nur dadurch erklärlich ist, dass man mit dieser Singmanier ganz bestimmt eine Nachahmung der Instrumente (Organa) beabsichtigte. Auf solche Art tönte das Organistrum, auf solche Art wurde die Orgel gespielt und so wurde der ähnliche Name für Chöre gewählt, die in völlig ähnlicher Art klangen. Die Terz und die

---

1) Anselm Schubiger hat indessen nachgewiesen, dass das angebliche „Orgelschlagen" mit Fäusten ein historischer Irrthum ist, der aus den Lehrbüchern verbannt werden muss. Seine Beweise sind durchaus zwingend. Vgl. Monatshefte f. Mus.-Gesch. I. 1869. No. 9.

Sexte galt für dissonirend, eine Reihe von Dissonanzen konnte man nicht gutheissen, sie blieben von der den Quarten und Quinten unbedenklich ertheilten Erlaubniss grundsätzlich ausgeschlossen. Nur im Durchgange auf einen liegenden Grundton, wie man es von den Verzierungen her gewohnt war, durfte man sie anbringen, doch so, dass Quart- und Quintparallelen zwischendurch auftraten und dem Gesange seine eigenthümliche Färbung gaben. Wirklich finden sich alle diese Arten des Organums bei dem zuerst von diesem rohesten Versuche der Mehrstimmigkeit handelnden Theoretiker, dem Benedictinermönch Hucbald (840—930), der in dem Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern lebte (daher er auch wohl der Mönch von Elnon, *monachus Elnonensis*, genannt wird), als tiefgelehrter Mann, ganz besonders aber als gründlicher Musikkenner berühmt war und im Jahre 930 in hohem Alter starb.[1]) Hucbald war mit der antiken Literatur wohl vertraut, sehr oft aber beruft er sich auf Boetius, für den er von Bewunderung durchdrungen ist, den er kaum je ohne ein lobendes Beiwort nennt. Seine eigenen Tractate sind voll aus seinem Vorbilde herübergenommener Anschauungen und Ideen, er legt ihnen durchaus die musikalische Theorie des Boetius (d. i. die antike) zu Grunde und sucht diese mit allem, was mittlerweile im Kirchengesange an musikalischer Bildung neu gewonnen worden, bestens in Uebereinstimmung zu setzen und sie durch dem Ritualgesange entnommene Beispiele zu erläutern. Selbst was er in seinem Boetius nicht findet, das Organum und seine eigenen Reformideen für eine zweckmässige Tonschrift, sucht er wenigstens in möglichst Boetianischer Form vorzutragen. [Es werden ihm folgende sieben Abhandlungen zugeschrieben: 1) De harmonica institutione. 2) Ordo tonorum. 3) Alia musica. 4) De mensuris organicarum fistularum. 5) De cymbalum ponderibus. 6) Musica enchiriadis. 7) Commentatio brevis de tonis et psalmis modulandis.[2])] In der

1) Ausführliches über ihn in Coussemaker's Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique. Paris 1841. Vgl. auch Wilh. Bäumker, „Hucbald" (Caecilien-Kalender f. d. Jahr 1880, S. 43 ff.). Adolf Ebert, Allgem. Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande, Bd. III. Leipzig 1887, S. 166 ff. W. Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst, S. 48 ff.

2) Ausgaben: GS I. Die „Institutio" und die „Enchiriadis" mit den Scholia de arte musica noch bei Migne, Patrologia lat. Bd. 132. Ein Bruchstück der Enchiriadis bei CS II, 74. Eine Uebersetzung und Erläuterung mit nachträglichen Bemerkungen gab Raym. Schlecht in den Monatsheften f. Mus.-Gesch. VI, VII, VIII, 1874 ff. Von seinen Kirchengesängen (vgl. Sigebert Gembl. De ill. scr. eccl. c. 107 bei Migne Patrol. lat. T. 160, S. 571) sind zwei Hymnen, die eine im Ambrosianischen Metrum, die andere in asclepiadeischem Versmaass erhalten. Es sind Theile eines Officium nocturnum für die Mönche von St. Thierri. Leider ist nur der Text, nicht die Melodie aufgezeichnet. Ueber die harm. instit. vgl. A. Schubiger, in den Monatsheften f. Mus.-Gesch. X, 1878, S. 24. In neuester Zeit ist Hans Müller auf Grund einer genauen Untersuchung des gesammten

Kunstübung des Kirchengesanges war das beschränkte antike Wesen endlich wirklich überwunden und neue Kräfte waren geweckt, aber im besten Glauben bemüht sich Hucbald, die zerrissenen Fäden wieder zusammenzuknüpfen und darzulegen, dass sich alle Musik noch völlig auf antiken Grundlagen bewege. Daher denn wieder das System der fünfzehn und achtzehn Töne, die langathmigen antiken Namen der Töne u. s. w. ausführlich erläutert werden, auch trotz des mittlerweile eingebürgerten natürlichen, richtigen Octavensystems, das übrigens Hucbald auch gelten lässt, die für das bereits Gewonnene völlig sinnlose und unpraktische Tetrachordeintheilung wieder zu Ehren gebracht wird. Vielleicht noch weniger die mannigfach eingerissene Entartung des Kirchengesanges, der man durch das Eingehen auf antike Theoreme abhelfen wollte,[1]) gab die Veranlassung zu einem sorgsamen Studium der

---

handschriftlichen Materials und eingehender vergleichender Studien in seiner Abhandlung: Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik, Leipzig 1884, zu dem bemerkenswerthen Resultat gelangt: dass die Abfassung des vielgebrauchten Handbuches dem Mönch von St. Amand zu nehmen und in eine spätere Zeit, gegen 986, zu verlegen sei. Die Hauptbeweisgründe, die Hans Müller vorbringt, sind folgende: 1) Keine Handschrift, mit Ausnahme zweier selbständiger Ueberarbeitungen der Mus. enchir., nennt Hucbald als Verfasser. Bei einzelnen wird „Nogerus" oder „Otgerus" [d. i. Notker] als solcher bezeichnet. Guido v. Arezzo und Wilh. v. Hirschau geben als Verfasser einen „Oddo" bezw. „Otto" an. Dagegen bezeichnet allerdings eine Stelle bei Marchettus von Padua Lucid. mus. pl. tr. 5, c. 4 (GS 3, 81) unseren Hucbald als Verfasser. 2) Hucbald wird ganz allgemein im Mittelalter nur ein Werk, de musica, zugeschrieben, das wohl kein anderes als die „harmonica institutio", die auch „liber de musica" heisst, sein kann. Zwischen der „Institutio" und der „Enchiriadis" bestehen aber so erhebliche Differenzen, dass bereits Coussemaker jenes für ein Jugendwerk hielt, während nach F. J. Fétis F. A. Gevaërt (Hist. et théorie de la mus. de l'ant. I Gand 1875, S. 439) die institutio als „anonym" („l'auteur inconnu") bezeichnete. Und so war man bis jetzt viel eher geneigt, die „Institutio" und nicht die „Enchiriadis" für pseudo-hucbaldisch zu erklären. Das umgekehrte Verhältniss ist das richtige, wie dies der fragmentarische Codex der Institutio, den A. Schubiger in Einsiedeln gefunden hat, insbesondere aber der von Müller gefundene Brüsseler Codex auf das deutlichste beweisen. Ausserdem entspricht auch Inhalt und Fassung der „Institutio" viel mehr der Zeit Hucbald's. Von einer vollständigen Umarbeitung des vorstehenden über Hucbald handelnden Capitels im Sinne der Forschungen Müller's musste noch Abstand genommen werden, da die in Aussicht gestellte kritische Ausgabe Hucbald's noch nicht erschienen ist. Eine Besprechung der H. Müller'schen Arbeit von G. Adler siehe VS I. 1885. S. 225 ff.

1) In dem Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano (GS Bd. 2. S. 50) erwähnt der Autor, dass die Sänger den gregorianischen Gesang an vielen Orten ausserordentlich verdorben haben (enormiter depravarunt). Zur Abhilfe greift er aber nicht nach griechischen Theoremen; im Gegentheil, er sagt, er wolle alle Speculation über die Zahlenproportionen der Töne und Namen wie Proslambanomenos u. s. w. bei Seite lassen. Statt dessen gibt er Andeutungen über die wahren Finaltöne und was er sonst für seinen Zweck nützlich findet.

antiken Musiklehre, als der Umstand, dass man jetzt die Musik wissenschaftlich zu behandeln anfing, eine Wissenschaft aber ohne ein Anlehnen an die Weisheit der Alten zu denken gar nicht vermochte. Aurelianus Reomensis sagt sogar ganz allgemein: „wie die Musik überhaupt, so strömen auch alle ihre Combinationen aus griechischer Quelle.“[1]) Hucbald will die überkommenen Lehren in ihrer Tiefe erfassen, er möchte in ihnen und durch sie Neues und Eigenes gewinnen, Bahnen öffnen, neue Ziele zeigen. Er fühlt sehr wohl, wie viel neue Erscheinungen sich im Laufe der Zeiten herangedrängt haben; diese möchte er mit der alten Lehre bewältigen, sie durch diese Lehre begreifen lernen und begründen und umgekehrt in ihnen die alten Lehren zur vollen Lebenskraft auferwecken. Was aus der unfehlbaren Kirche hervorgegangen, kann mit dem unfehlbaren Boetius nicht im Widerspruche stehen, eines muss sich durch das andere erklären und beweisen lassen. So deutet Hucbald auf den dritten authentischen und seinen Plagalton als auf jene hin, wo das „verbundene“ und „getrennte“ Tetrachord meist vermischt werden, d. h. wo man nach Lage der Sache bald das *b quadrum*, bald das *b rotundum* anwendet.[2]) Die Eigenheit der Kirchentöne basirt sich für Hucbald auf das antike System der achtzehn Töne: der erste authentische Ton mit seinem Plagalton wird durch Lichanos hypaton regiert, der zweite durch Hypate meson, der dritte durch Parhypate meson, der vierte durch Lichanos meson. Diese vier sind die Schlusstöne aller Musik.[3]) Das Tetrachord auf Lichanos hypaton gibt, in höherer Lage wiederholt, mit jenem zusammen den ersten Kirchenton (*d e͡f g* | *a h͡c d*); das Tetrachord von Hypate meson, in gleicher Art verdoppelt, die zweite (*e͡f g a* | *h͡c d e*) u. s. w. Mit dem ersten Ton des höheren Tetrachords hat daher der erste des tiefern einen innern Zusammenhang, Lichanos hypaton mit Mese (*D* mit *A*), Hypate meson mit Paramese (*E* mit *H*) u. s. w.[4]) Der tiefste disponible Ton ist Proslambanomenos *A*, er liegt eine Quarte unterhalb des Finaltons des ersten Kirchentones; folglich kann sich dieser Ton

1) Sciat a Graecorum derivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibi contextas. (Cap. 18, bei GS Bd. 1. S. 53.)

2) Cujus tetrachordi exempla cum per omnes modos vel tonos se frequentius offerant, tamen praecique in autento triti vel plagis ejus ita ubique perspici possunt, ut vix aliquod melum in eis absque horum permixtione tetrachordorum, synemmenon scilicet et dizeugmenon, reperiatur. Bei GS Bd. 1. S. 114.

3) A. a. O. S. 119. Was oben im Texte folgt ist eine Zusammenfassung vieler zerstreuter Stellen aus der oft nicht eben deutlichen Darstellung Hucbald's.

4) Dass Hucbald wirklich mit Lichanos hypaton den Ton *D* meint u. s. w., ergibt sich aus der damals allgemein verbreiteten Ansicht von der Identität der Kirchentöne mit den antiken Octavengattungen. S. S. 142.

nicht eigentlich tiefer als eben eine Quarte bewegen, er soll sich aber auch nicht höher als eine Quinte steigern, zu jenem verwandten höheren Ton, was gerade den Umfang einer Octave ausmacht. Dies bezeichnet die Grenze eines regelmässigen Gesanges. Eine Parallelisirung der Kirchentöne mit den antiken Tonarten kommt in den echten Schriften Hucbald's noch nicht vor.[1]) Das richtige Verständniss der wahren antiken Tonarten war verloren, die Schriftsteller begnügten sich mitunter, wie Aurelianus Reomensis, die alten Vorlagen einfach abzuschreiben, ohne in das Wesen der Sache auch nur die geringste Einsicht zu haben. So viel wusste man, dass der hypodorische oder äolische Ton der tiefste von allen sei, man nannte daher den ersten Plagalton von *A*—*a* äolisch und traf hier mit der antiken Lehre zusammen, denn wirklich hatte bei den Griechen die Mollscala denselben Namen geführt.

Aber indem man die übrigen antiken Benennungen der Tonarten den Kirchentönen anpasste, unterlief ein eigenthümliches Missverständniss, dessen Folge war, dass die Namen in einer der richtigen antiken Nomenclatur gerade entgegengesetzten Reihenfolge auftraten:

Antik.		Kirchlich.
Hypophrygisch	*g a h c d e f g* . . .	Mixolydisch (7. Ton)
Ionisch	*f g a h c d e f* . . .	Lydisch (5. Ton)
Dorisch	*e f g a h c d e* . . .	Phrygisch (3. Ton)
Phrygisch	*d e f g a h c d* . . .	Dorisch (1. u. 8. Ton)
Lydisch	*c d e f g a h c* . . .	Ionisch (6. Ton)
Mixolydisch	*h c d e f g a h* . . .	Hypophrygisch (4. Ton)
Aeolisch	*a h c d e f g a* . . .	Aeolisch (2. Ton).

Die Griechen nannten, wie gesagt, ihre tiefste Tonart, die Mollskala, z. B. *A, H, c d e f g a*: die äolische Tonart. Die zweithöhere Skala hiess hypophrygisch, also *H cis d e fis g a;* diese in dem Umfange der Urskala von *A*—*a* mit ihren charakteristischen Tönen *cis* und *fis* dargestellt ergab die Tonreihe *A, H, cis d e fis g a*, was die gleiche Intervallfolge enthält wie die Tonreihe *g a h c d e f g*. Die dritthöhere Skala hiess ionisch, nämlich *c d es f g as b c*, oder innerhalb der ersterwähnten Tonreihe *As B c d es f g as*, was die gleiche Intervallfolge hat wie *f g a h c d e f;* die vierte nächsthöhere Skala *d e f g a b c d* hiess dorisch, in der Reihe von *A*—*a* dargestellt *A B c d e f g a*, was identisch ist mit *e f g a h c d e*. Aehnlich bei der fünften, sechsten und siebenten Tonreihe, deren Tonfolgen das voranstehende Diagramm zeigt. Die Griechen liebten es diese verschiedenen Tonarten innerhalb derselben Octave darzustellen, was für das Stimmen der Lyren wie für den Gesang

1) Die „Alia musica“ bei Gerbert rührt wohl nicht von Hucbald her.

bequem befunden wurde, z. B. äolisch *c d es f g as b c*, hypophrygisch *c d e f g a b c*, ionisch *c d e fis g a h c* u. s. w. Insofern man nun aber diese Reihen nicht innerhalb derselben Octave, sondern mit Beibehaltung der sie charakterisirenden Stellung der beiden Halbtöne aus den Tönen der diatonischen Skala *c d e f g a h c* construirte, hiess, wie wir eben sahen, diese Reihe von *C—c* lydisch, die Reihe von *A—a* äolisch, von *H—h* mixolydisch u. s. w.

Von diesen verwickelten und eigenthümlichen Tonmetastasen, von der zweideutigen Art, wie jede Tonart einmal als höhere Transposition der (äolischen) Mollskala und ein andermal als Octavengattung mit veränderter Stellung der zwei Halbtöne verstanden wird, hatten nun freilich die mittelalterlichen Theoretiker keine Ahnung.[1]) Sie nannten die Tonreihe *A—a* ganz richtig äolisch, und da sie bei ihren antiken Lehren die Weisung fanden, die nächsthöhere Tonart heisse hypophrygisch, so nannten sie die Tonreihe *H—h* unbedenklich hypophrygisch, die folgend höhere, welche nach der antiken Lehre ionisch heissen sollte, versetzten sie ganz consequenter Weise auf den nächsthöheren Ton *C* u. s. w. Und so ergab sich jene sonderbare Vertauschung der Namen, dass das antike Mixolydisch bei ihnen Hypophrygisch, und umgekehrt das antike Hypophrygisch bei ihnen Mixolydisch hiess, und so bei allen anderen Tonarten. Diese mittelalterliche Nomenclatur hat sich für die betreffenden Octavengattungen bis auf den heutigen Tag erhalten: man spricht von phrygischen Chorälen, welche die Griechen aber dorisch genannt haben würden u. s. w. Die ältere Zeit machte aber wenigstens zwischen den Kirchentonarten und den griechischen Tonarten die allerdings etwas spitz gegriffene Unterscheidung, dass die antiken Tonarten nicht gerade die Kirchentöne sind, wohl aber von ihnen regiert werden. Denn es musste doch auffallen, dass für zweierlei im Wesen ganz verschiedene Tropen, den ersten authentischen und vierten plagalen, nur einerlei antike Benennung, *modus Dorius*, vorliege. Ferner

---

1) Mattheson sagt (Vollk. Kapellm. S. 63 § 23): Obgleich der dreimahlige Römische Bürgermeister Boethius, welcher im 71. Jahr seines Alters A. 524 od. 26 zu Pavia aus Staatsursachen enthauptet wurde, der erste und ansehnlichste unter den Lateinern, so von der Musik geschrieben, nachdem er 18 Jahr zu Athen studiret hatte, mit keiner Sylbe der angedrungenen Lage des halben Tones in seinen fünf Büchern gedenket, zum unwiedersprechlichen Zeugniss, dass weder vor ihm noch zu seiner Zeit, etwa ums Jahr Christi 500, kein Mensch den Unterschied der Tonarten in etwas anders als in der Höhe und Tiefe des Klanges gesucht hatte; so that sich doch gantzer tausend Jahr nach ihm, nehmlich A. 1514 ein gewisser Mayländer und bestallter Professor der Musik zu Brescia im Venezianischen, Nahmens Franchinus Gaforus, hervor, und wollte durchaus in den Boethischen Musikbüchern, die etwa 20 Jahre vorher gedruckt worden, Dinge suchen, die doch gar nicht darin stehen noch stehen sollen.

gingen die Kirchengesänge des ersten, zweiten oder welchen Tones sonst mannigfach über die Grenzen der antiken Tonarten oder Octavenreihen hinaus und zeigten sonst Unregelmässigkeiten, daher man sogar „unechte" (*nothas*) Antiphonen unterschied, welche in irgend einem Tone anfangen, in ihrer Mitte aber einem anderen angehören und in einem dritten schliessen.[1]) In der Schrift eines Unbekannten (*cujusdam*), welche im Strassburger und St. Emmeraner Codex den Hucbaldischen Tractaten beigegeben ist, heisst es daher: man wisse denn auch, dass die dorische Tonart zumeist vom ersten authentischen Tone regiert wird (*quod Dorius maxime proto regitur*), in gleicher Art die phrygische vom zweiten, die lydische vom dritten, die mixolydische vom vierten.[2]) Aber derselbe Tractat sagt auch ohne Weiteres: „der fünfte Kirchenton, den wir auch den lydischen nennen, der siebente Ton, der auch der mixolydische heisst" u. s. w. Der tiefgelehrte Hermannus Contractus spricht von der Identität der Kirchentöne und der antiken Tonarten mit der grössten Bestimmtheit. „Es gibt, sagt er, vier authentische und vier Plagaltöne (*plagae, laterales vel subjugales*). Nach der Sprache der Alten heissen die ersteren Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch, die Subjugalen (Plagaltöne) aber Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Hypomixolydisch." Doch gesteht Hermannus dem authentischen und dem Plagalton noch denselben Schlusston zu. Das mittlere *D* endet den ersten Plagalton, wie seinen authentischen u. s. w.[3])

Ganz ausdrücklich und rückhaltlos sieht auch Abt Wilhelm von Hirschau[4]) und Abt Engelbert von Admont[5]) (um 1280) die Tonarten der Griechen und die Kirchentöne als eines und dasselbe an. Boetius habe ja von gar nichts anderem gehandelt als eben nur von den Kirchentönen; weil er aber, wie er selbst sagt, an den hergebrachten Benennungen nichts ändern wollte und die alten griechischen Benennungen beibehielt, sei sein Buch gar zu schwer zu verstehen. Denn, fährt Engelbert fort, „der erste authentische Ton wird nach Boetius der dorische genannt, entweder nach der Provinz Dorien oder nach irgend einem alten

---

1) Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscatur. Sunt namque quaedam antiphonae, quas *notas* id est degeneratas et non-legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio et in tertio finiuntur: quorum dissonantiam et ambiguitatem . . . patefecimus (Regino von Prüm, de harmon. institutione 2. GS Bd. 1. S. 231).

2) Bei GS Bd. 1. S. 139.

3) GS Bd. 2. S. 132 ff.

4) Ueber Wilhelm v. Hirschau vgl. Ad. Helmsdörfer, Forschungen z. Gesch. des Abtes W. v. H., Göttingen 1874, und Hans Müller, Die Musik Wilhelm's von Hirschau. Wiederherstellung, Uebersetzung und Erklärung… Frankfurt a. M. 1883.

5) In GS Bd. 2.

griechischen Musiker Dorius.[1]) Sein Plagalton, das ist in der Ordnung der zweite Ton, heisst der hypodorische, das ist der dem dorischen untergestellte, nämlich als zweiter gegen den ersten Principalton" u. s. w. Der bei Boetius vorkommende hypermixolydische Ton macht dem gelehrten Abt keine Skrupel, er ersetzt ihn durch einen hypomixolydischen, der zugleich der achte Kirchen- oder vierte Plagalton ist. Dieselbe Anordnung erscheint auch bei Johannes Cotton; auch ihm ist der achte Kirchenton der *hypomixolydicus.*[2])

Die Speculation wagte es auch, und zwar schon durch Hucbald, ganz neue Pfade zu betreten. Dahin gehören die Versuche Hucbald's eine neue Tonschrift, welche wirklich dem Bedürfniss genügen könnte, zu erfinden, und seine Untersuchungen über das Organum. In jenen Versuchen ist es ein merkwürdiges Schauspiel, wie Hucbald sich allmählich von seinem verehrten Boetius losmacht, und so schwerfällig seine Anstalten zur Bezeichnung der Töne auch sind, er hat eine Ahnung von dem was Noth thut und wie es erreicht werden könnte, wie denn Hucbald, in dem man meist nur den tiefgelehrten Theoretiker erblickt, unverkennbar einen gewissen praktischen Schick und Takt hatte. Er geräth auf den Pfaden seines Forschens endlich dahin, dass er mit seiner neuen Notenschrift auch ein ganz neues Tonsystem findet, neue Namen der Töne einführt, die freilich kaum bequemer und mundgerechter sind als die griechischen. Hucbald tritt gegen die Neumenschrift scharf polemisirend auf: sie leitet, sagt er, nur auf unsichere Pfade. [Um dies deutlich zu beweisen, gibt er ein nur mit Neumennotation versehenes Alleluja: Al le lu ia.
(Die Neumencharaktere Hucbald's weisen eine eigenthümliche, auffallende Aehnlichkeit mit der byzantinisch-griechischen Notation auf.) Um zu wissen, wie hoch oder wie tief der eine Ton von dem andern entfernt liege, fügt Hucbald nach Analogie der Tontafeln des Boetius Buchstaben den Neumen hinzu, und so hat denn im Einsiedler Codex das Alleluja folgende Gestalt:

Al le lui a.

Nach Hucbald's eigener Erklärung haben die Buchstaben folgenden Sinn: *i* soll die Mese *(A)*, *m* Lichanos meson *(G)*, *p* die Parypate meson *(F)* bedeuten, *c* die Hypate meson *(E)*, *f* Lichanos

1) GS Bd. 2. S. 344. Es wird kaum nöthig sein zu erinnern: dass es keine Provinz Dorien, sondern nur ein Bergländchen Doris gab, und dass kein Tonkünstler Namens Dorius existirt hat.
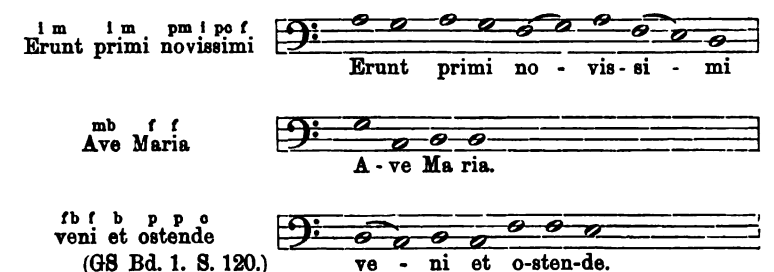
2) Bei GS Bd. 2. S. 243.

hypaton *(D)*. Das Beispiel None noeane zeigt nach H. Müller[1]) andere Neumenformen, aber dieselben Buchstaben in derselben Bedeutung:

N i N m p ꟹ p m p ꟹ Nf
no ne no c e a c ne

Müller stellt demnach folgendes Schema der neumirten Buchstabennotation Hucbald's zusammen: *I* = Mese = *i* = *a; M* = Lichanos mes. = *m* = *G; Π (P)* = Parhyp. mes. = *p* = *F; C* Hypate mes. = *c* = *E;* ꟻ = Lichanos hyp. = *f* = *D; B* = Parhyp. hyp. = *b* = *C;* Γ = Hyp. hyp. = *g* = *H (B);* ⊢ = Proslambanomenos = ⊢ = *A*.]

Dieser Tonschrift bedient sich Hucbald selbst nur gelegentlich in demselben Tractate *de harmonica institutione*, um damit einige Antiphonenanfänge zu notiren. (In den Handschriften fehlen hier die Neumen):



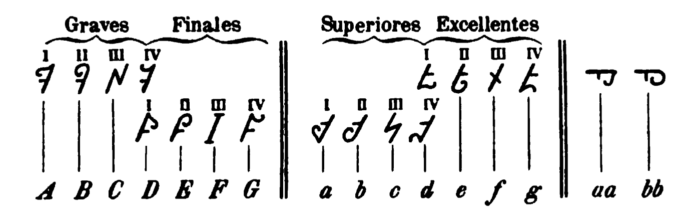
und andere mehr. Diese Notirungsart genügte ihrem Erfinder nicht. Er grübelte eine andere aus, mit deren Auseinandersetzung er seine *musica Enchiriadis* eröffnet. [Er legt ihr wie H. Müller[2]) ausführt, das Hauchzeichen, *δασεῖα* ⊢, welches ein unvollständiges H bildet und Zeichen des Spiritus asper ist, zu Grunde. Genau dasselbe Zeichen ist das Anfangszeichen des Instrumentalnoten-Systems bei Alypius und bei Boetius. An dieses Grundzeichen wurde am Kopfe oder am Fusse ein *S* oder ein aufwärts oder abwärts gekehrtes *C* zugefügt und das Zeichen selbst entweder nach rechts oder links gewendet, oder gestürzt. Im letzteren Falle konnte es wieder nach der einen oder der anderen Seite gewendet werden. Neben dem Dasia-Zeichen wendet Pseudo-Hucbald das einfache, geneigte Jota (*I* simplex et inclinum), d. i. das Dasia-Zeichen ohne Querstrich, und das durchstrichene Jota ⟊, d. i. das Dasia-Zeichen mit beiderseitigem Querstrich an — wofür Gerbert fälschlich den Buchstaben *X* gesetzt hat. Endlich findet sich

1) A. a. O. S. 60. Also nicht Hucbald, sondern der Verf. der Enchiriadis.
2) A. a. O. S. 65.

noch das Zeichen *N* und (gestürzt): *И*, die entweder (wie Müller annimmt) auf Grund einer Wiener Handschrift aus dem Dasia-Zeichen durch Anhängung eines Striches nach oben oder unten entstanden sind: **ꟸ** und **h**, möglicherweise aber das gebrochene griechische Jota sind: **⅃** und **ᒻ**. Die normale Lage der Ton-Buchstabenzeichen bedeutete die vier Töne des wichtigsten Tetrachordes: des Tetrachordum finalium, so genannt, weil es für die Kirchentonarten vier Schlusstöne gibt. Also: *ᖾ ᖰ I ᖴ*
Diese Formen nach links gewendet und an Stelle des einfachen *I* das gebrochene **⅃** eingesetzt: *7 9 N 7* ergeben die Bezeichnung für das Tetrachordum gravium. Das Tetrachordum superiorum und excellentium wird durch die gestürzten Formen ausgedrückt; jenes durch die nach links, dieses durch die nach rechts gewendeten, so dass also die tieferen zwei Tetrachorde die aufrecht stehenden, die höheren die gestürzten Zeichen aufweisen, während das erste und dritte Tetrachord (gravis und superiores) nach links, das zweite und vierte (finales und excellentes) nach rechts gewendet sind: (3.) und (4.).

Diese Eintheilung der Töne in die genannten vier Tetrachorde wird auch bei den weit späteren Autoren Johannes Cotton und Engelbert von Admont beibehalten. Im Tetrachord erhält jedes Zeichen nach seiner Stellung die nähere Bezeichnung: das erste, zweite, dritte, vierte *(archoos, deuterus, tritus, tetrardus,* also z. B. *Archoos gravis, Deuterus finalis, Tritus finalis, Tritus superior, Archoos excellens, Tetrardus excellens.*[1])

Ueber die tonale Bedeutung der Dasia-Zeichen scheint nach den Ausführungen R. Schlecht's[2]) und namentlich P. Utto Kornmüller's[3]) kein Zweifel zu sein. Dieselbe gestaltet sich folgendermassen:



1) Die Eintheilung der Töne zu je vier, als graves, finales, acutae, superacutae und excellentes, findet sich auch bei Johannes Cotton (bei GS Bd. 2. S. 235), der diese Eintheilung doch wohl nur mittelbar oder unmittelbar aus Hucbald genommen haben kann, ob er ihn gleich nicht nennt. Die Anspielung: datur eis ad hoc et alia a quibusdam per graeca vocabula discretio, geht zweifellos auf Hucbald's Archoos gravis u. s. w. Auch Engelbert von Admont nimmt diese Eintheilung an (Tract. III. Cap. 14).

2) Mon.-Hefte f. Mus.-Gesch. VIII, 89 ff.

3) Leipziger Allg. Mus.-Ztg. XV. 1880, S. 433 ff. Vgl. indessen Ph. Spitta VS 1889, S. 443 ff. und 1890, S. 293 ff.

Für die zwei höchsten Töne bestimmt Hucbald keinen Namen, Abt Oddo (im Schema seines Monochords) nennt sie die „übrigbleibenden“ (*remanentes*).]

Diese Tonschrift ist freilich einfacher als die antike, sie hat den Vortheil, jeden Ton genau nach seiner Höhe anzugeben, und Hucbald bedient sich ihrer oft, indem er die Zeichen entweder über die Textessilben oder auch zwischen die Textessilben setzt. Aber sie hat den sehr wesentlichen Mangel mit der antiken gemein, dass sie das Steigen und Fallen der Stimme nicht versinnlicht. Hucbald dachte an Abhilfe: er zog Linien und schichtete zwischen sie die Textessilben, wobei die Zeichen *T* und *S* am Rande links andeuten, ob von einer Linie zur andern der Schritt eines ganzen oder eines halben Tones gemeint sei, und kurze Diagonalstriche das Auge von einer Linie zur andern leiten.

[H. Müller[1]) theilt die richtige Fassung dieses Schema's nach dem Einsiedeler Cod. wie folgt mit:

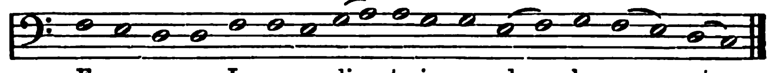
	ita [2])
t	li / \ in quo lus
t	ec isra / \ o / \ no
s	\ ce / \ he / \ do / \ on
t	\ vere / \ e
t	\ est

Der Halbton ist durch ein kleineres Spatium unterschieden.]

Hier ist nun allerdings das Auf- und Absteigen der Stimme bis zur Handgreiflichkeit versinnlicht. Dagegen lassen sich die Töne nur aus der Anordnung von Ton und Halbton errathen. Hucbald verband daher seine Linien mit seiner Zeichenschrift,
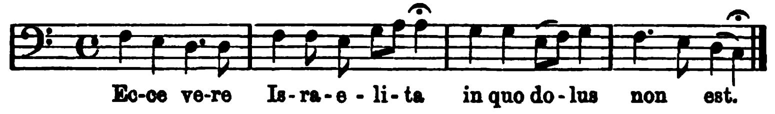
1) Hucbald's echte und unechte Schr. S. 62.

2) In GS Bd. 1. S. 109 ist dieses Exempel auf nur fünf Linien gesetzt und geht nur bis zu den Worten in quo, obschon sich der erklärende Text Hucbald's auch auf das dolus non est ausdrücklich beruft. In unsere Noten übersetzt, sähe jenes Beispiel so aus:



Ec-ce ve-re Is-ra-e - li - ta in quo do - lus non est.

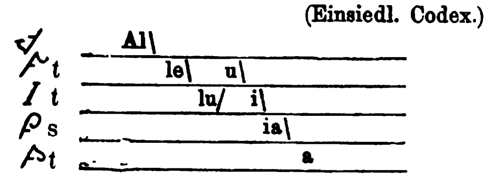
oder, nach den Andeutungen der alten Schriftsteller declamirt:



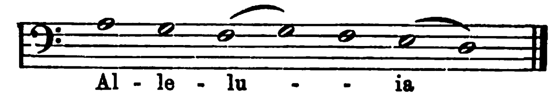
Ec-ce ve-re Is-ra-e - li-ta in quo do-lus non est.

indem er seinen Archoos gravis, Deuteros gravis und so weiter als Schlüssel links an den Rand setzte:
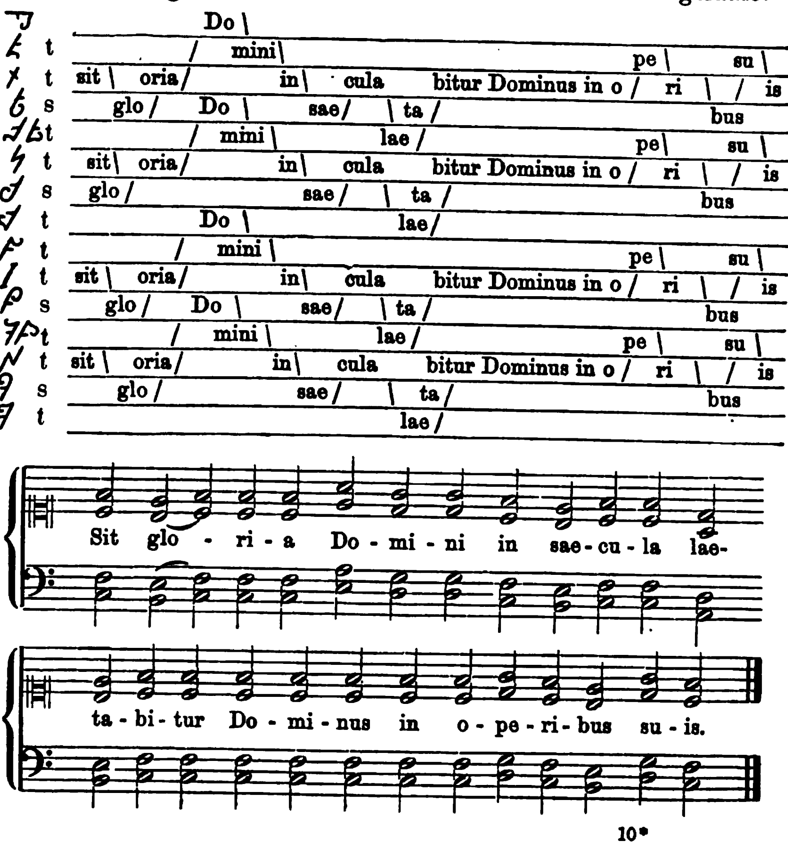
(Einsiedl. Codex.)



das ist:



Diese Schreibart wendet Hucbald auch und vorzüglich an, wo er das Zusammensingen mehrerer Stimmen versinnlichen will; wobei die leitenden Diagonallinien besonders dazu nützen, zu verhüten, dass der Sänger aus Versehen in eine fremde Stimme gerathe:



Diese Schreibart hat etwas ungemein Unbehilfliches und Schwerfälliges; Auge und Sinn so unaufhörlich über die Linienstufen auf- und abgeführt, fühlen sehr bald eine Ermüdung, jener ähnlich, die man empfindet, wenn man in einer alten Ritterburg oder einem alten Kloster über fusshohe Treppenstufen steigen muss.[1]) Aber darin, dass Hucbald die Tonhöhe durch ein Liniensystem und durch ein vorangestelltes Schlüsselzeichen zweifellos andeutet, hat er nicht nur möglich gemacht, was bei den Neumen unmöglich blieb, sondern es beruht, wie man sieht, seine Erfindung auf derselben Grundidee wie unsere Notenschrift, denn auch wir wenden Liniensystem und Schlüssel an. Da in der Neumenschrift der Punkt einen einzelnen Ton bedeutet, so hätte es sehr nahe gelegen, statt des ungeschickten Einschachtelns der Textessilben die Stelle des Tones auf den Linien durch einen Punkt zu bezeichnen, was wie von selbst weiter darauf geführt haben würde, nicht blos die Zwischenräume, sondern auch die Linien selbst in solcher Weise zu benutzen. Dass Hucbald auf diese naheliegenden Einfälle nicht kam, hat ihn um den Ruhm gebracht der Erfinder unserer Notirung zu heissen. Seine Notenschrift blieb vorläufig unbenutzt; die Singmeister zogen die gewohnten Neumen der unbequemen Hucbald'schen Liniennotirung vor und mochten lieber in den Mückentanz ihrer Virgae, Podati und Cephalici schauen, als sich auf jenem plumpen Treppenbau auf- und abschleppen lassen. Eine entschiedene Verwandtschaft mit Hucbald's Linien hat die Notirungsweise, von welcher schon Vincenzo Galilei durch einen befreundeten Florentiner Edelmann aus einem sehr alten Codex (*antichissimo libro*) Proben erhielt, wie dergleichen auch P. Athanas Kircher in einem aus dem zehnten Jahrhundert, also aus einer Hucbald fast gleichzeitigen Epoche, herrührenden Manuscripte in der Bibliothek des Klosters St. Salvator bei Messina fand. „Es waren", sagt Kircher, „acht Linien gezogen, denen am Rande ebenso viele Buchstaben entsprachen, auf den Linien aber war

1) Ein in Hucbald's institutio harmonica vorkommendes Schema folgender Gestalt (siehe GS Bd. 1. S. 110):

T S T T S T T T S T T S T T

(in dem von mir benützten Codex also:

T S T T S T T T — S TTS T T)

halte ich nicht, wie P. Martini thut und auch Forkel annimmt, für eine eigentliche Notenschrift, als welche Hucbald diese Striche und Punkte gar nie benützt, sondern eben nur, wie der erklärende Text zeigt, für ein Schema zur Erläuterung der Folge von Tönen und Halbtönen in der Skala, nämlich:

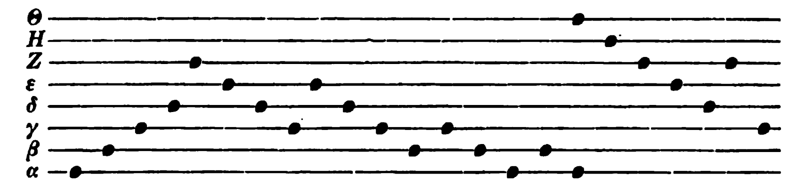
A H C D E F G a | h c d e f g

das Auf- und Absteigen der Stimme in Punkten oder vielmehr in kleinen Kreisen angedeutet".[1]) Durch diese Punktirung war die Schreibart etwas bequemer als die Hucbald'sche, ob sie schon eine ähnliche Unvollkommenheit an sich hat, dass nicht die Zwischenräume der Linien, sondern nur die Linien selbst benutzt sind. Die griechischen Buchstaben am Rande können füglich keinen andern Sinn haben als Schlüssel zu sein, aber sie accommodiren sich keinem System und keiner Nomenclatur jener Zeiten. Hätte der „gute Kopf" (wie ihn Kiesewetter nennt), der auf den Einfall kam, zur Bezeichnung der Töne Punkte auf Linien zu setzen, statt der Bezeichnung α—Θ vielmehr die Gregorianischen Buchstaben oder allenfalls die altgriechischen Namen beigeschrieben, so wäre seine Erfindung schwerlich „in die Mauern seines Klosters vergraben" und kein „ohne Nutzen abgelaufener Versuch geblieben".[2])

Diese Versuche einer zweckmässigeren Notirung vermochten nicht sich Geltung zu verschaffen; dagegen kam der zweite von Hucbald behandelte Hauptgegenstand, das **Organum**, zu grosser Berühmtheit. Die Chronisten reden von der *ars organandi*, wenn

---

1) Musurgia 1. Theil S. 213. Kircher gibt folgendes Beispiel:



An der Sache selbst zweifle ich nicht. Kircher's Gelehrsamkeit hat freilich etwas Monströses und seine Leichtgläubigkeit ist ohne Grenzen: er hat sich aufbinden lassen, dass die Faulthiere das ut re mi fa sol la sehr trefflich singen. Aber Kircher ist ein ehrlicher Mann; ich zweifle nicht, dass er jenen Codex in Händen gehabt und dass er getreu berichtet. So heisst es auch in Galilei's Dialogo: si servirono i musici prattici che furono poco avanti ai tempi di Guido Aretino per significare le corde delle cantilene loco degli istessi caratteri che usa vana già gli antichi Greci e di quelli ancora de Latini *segnandoli sopra sette linee* in questa maniera ad imitazione forse delle sette corde dell' antica cithara. Galilei gibt S. 37 (erste Auflage von 1581) Proben ganz ähnlicher oder vielmehr derselben Notirungsweise, jedoch auf einem System von zehn Linien und ohne Schlüsselzeichen. Der Codex, in dem diese Notirung stand, gehörte jenem Florentiner Freunde. Aus der Luft gegriffen hat Galilei die Sache also nicht, aber sein Zeugniss ist doch nichts werth; er redet von dieser Notirung als von einer ganz allgemein üblichen Sache, und das war sie nicht, sonst müsste sie häufiger vorkommen als in ganz vereinzelten Beispielen. Die beigesetzten griechischen Buchstaben bei Kircher unterstützen Galilei's Angabe in Etwas, aber sie sind doch keineswegs „l'istessi caratteri" wie die antike Notenschrift.

2) So beurtheilt ihn Kiesewetter: Gesch. d. abendl. Musik. 2. Aufl. S. 27.

sie kunstreichen Gesang andeuten wollen;[1] auch in den Minneregeln des Eberhard Cersne von Minden (1404)[2] heisst es:

der meyster selfyseren
nicht waz vor irem Sange
noch *organiseren* u. s. w.

und noch die Kirchenversammlung von Toledo 1566 redet von „organischer Musik“ (*musica quae organica dicitur*). Hucbald ist der erste, der von dieser Art zu singen umständlich handelt, und so erschrecklich dieses Organum sein mag, Hucbald's theoretische Auseinandersetzungen darüber bleiben ein bedeutsames Beispiel, wie Probleme, für welche sich in Boetius kein Anhaltspunkt fand, speculativ behandelt wurden. Der Ernst dieser Forschung verdient Achtung. Mit dem Worte Organum bezeichnete man jeden Gesang mehrerer nicht im Einklange oder der Octave mit einander singender Stimmen. Johann Cottonius erklärt: es sei jene übereinstimmende Entzweiung mindestens zweier Sänger, wobei einer die rechte Melodie hält, der andere mit fremden aber passenden Tönen beihergeht, bei den einzelnen Schlüssen aber beide in Einklang oder der Octave zusammentreffen.[3] Der Einklang (Unison) ist, wie Hucbald bemerkt, kein Intervall, keine wahre Consonanz, sondern Identität. Die Consonanz beruht auf dem Zusammenklingen zweier Töne, die nicht derselben Tonstufe angehören, die also jeder für sich ein Besonderes sind.[4] Die Diaphonie, auch Organum geheissen, besteht nicht aus gleichartigem, sondern aus einem „einträchtig zwiespältigen Gesange“.[5] Es gibt einfache und zusammengesetzte Consonanzen (Symphonien): die einfachen sind Diatessaron, Diapente und Diapason; aus diesen drei werden die anderen combinirt.[6] Die Octave unterscheidet sich vom Einklange nur wenig, denn jeder Ton wird an der achten Stelle gleichsam neu geboren und leitet eine neue Ordnung,

---

1) So der Monachus Engolismensis. Vgl. S. 135 Anm.

2) Hrsg. v. Fr. X. Woeber, unter Mitw. v. A. W. Ambros. Wien 1861.
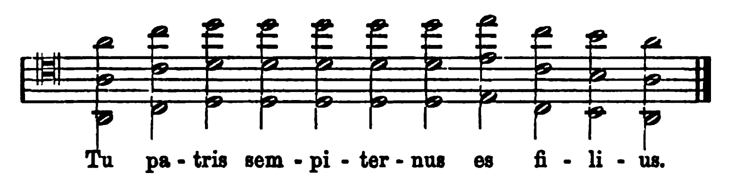
3) Siehe GS Bd. 2. S. 263.

4) Et de aequalibus quidem vocibus, quoniam ipsae per se patent, nihil aliud dicendum, nisi quod communis vocis impetu proferuntur in modum solutae orationis legentis et quod una tantum vox est, quotiescunque repetantur; veluti si unicam quamlibet literam saepius scribas aut proferas ut *a*, *a*, *a* et quod nulla inter eas est consonantia, sunt enim aequisonae non consonae. Nam in consonantia duae voces a se omnimodo distantes simul concorditer sonant. (De harm. inst. bei GS Bd. 1. S. 104).
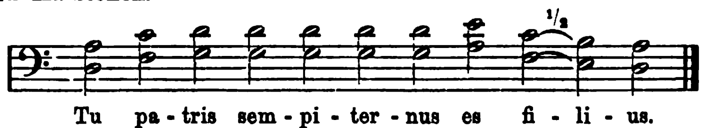
5) Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono (Mus. enchiriadis Cap. 13 a. a. O. S. 165).

6) Nämlich die Undecime, Duodecime, Doppeloctave u. s. w. Auffallend ist es, dass die Octave für Hucbald eine einfache Consonanz ist, da sie doch aus der Zusammensetzung von Quinte und Quarte besteht, was Hucbald auch ausdrücklich erwähnt: Fitque ut semper diapason spatium diatessaron ac diapente compleatur (a. a. O. S. 163).

d. h. eine neue Octavenskala, ein.[1]) Man kann einen Gesang in zwei bis drei Octaven verdoppeln, das ist der einfachste und fasslichste (*facilior et apertior*), auch der erste Zusammenklang.[2])



Der Name Organum oder Diaphonie kommt nun zwar allen Consonanzen zu, aber ganz besonders den Quarten und Quinten.[3]) Die Quinte entspricht ihrem Grundton; sie zeigt nämlich in den Fortschreitungen der Melodie ganz dieselben Schritte von Tönen und Halbtönen.



Dieser gleichartige Gesang wiederholt sich erst bei der Quinte, wie der leicht zu machende Versuch augenfällig zeigt:

G	♮⁀c	c	c	c	c	d	♮	A	G
F	A	B	B	B	B	B⁀c	A	G	F
E	G	A	A	A	A	A	♮	G	F⁀E
D	F	G	G	G	G	G	A	F⁀E	D

Hier trifft der Halbton immer auf eine andere Stelle, und nur erst mit der erreichten Quinte hat man denselben Tropus wieder gefunden; der Gesang ist dann wieder genau derselbe, obschon er um fünf Töne höher liegt. Daraus folgerten einige Lehrer, der fünfte Ton, die Quinte, sei mit dem Grundtone so gut wie identisch, daher sie beim Notiren für den fünften Ton dasselbe Zeichen setzten wie für den ersten.[4]) Verschiedene Tropen (zweierlei

1) Ab unoquoque sono locis octavis *renata* ut ita dicam voce novus ordo emergat (a. a. O. S. 163).

2) A. a. O. S. 180.

3) S. 182 f.

4) Diesen seltsamen Irrthum erfahren wir gelegentlich durch Guido von Arezzo, der sich mit Recht darüber ereifert, weil „einige Quinten, wie *B* (♮) zu *F* dissoniren, überhaupt keine Quinte mit ihrem Grundtone vollkommen übereinstimmt (perfecte concordet) und kein Ton ausser der Octave mit einem andern völlig übereinkommt". Daher denn einige Neuere (moderni quidam) sehr unklugerweise: quatuor tantum signa posuerunt, quintum videlicet sonum eodem ubique charactere figurantes (Micrologus V. bei GS Bd. 2. S. 7).

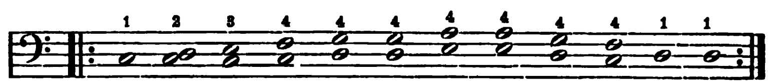
Tonarten) dürfen nun, wie Hucbald weiter lehrt, nicht gleichzeitig mit einander gehen; daher ist das Organum mit der Quinte oder der Octave und Quinte zusammen ganz unbedenklich; das Organum mit der Quarte ist dagegen nicht immer anwendbar, sondern muss kunstgerecht mit der nöthigen Vorsicht behandelt werden.[1]) Es gibt daher auch mehrere Gattungen des Organums, je nachdem es aus Quarten, aus Quinten oder auch aus deren Verbindung mit verdoppelten Octaven besteht. Dabei ist die eine Stimme der Hauptgesang (*vox principalis*), im Sinne des gegebenen Themas, des *cantus firmus;* die andere ist die Organalstimme (*vox organalis*), welche den Hauptgesang in der Quarte oder Quinte begleitet. Singen die Stimmen alle in Octaven, so ist eigentlich gar kein Organum da, weil beide die *vox principalis*, nur in zwei Tonlagen, übereinstimmend ausführen.[2])

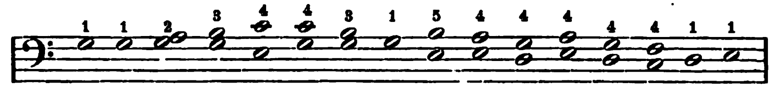
1) *Discipulus.* Quare in diatessaron symphonia vox organalis sic absolute convenire cum voce principali non potest, sicut in symphoniis aliis? *Magister.* Quoniam, ut dictum est, per quartanas regiones *non iidem tropi reperiuntur, diversorumque troporum modi per totum simul ire nequeunt.* Ideo in diatessaron symphonia non per totum vox principalis voxque organalis quartana regione consentiunt (a. a. O. S. 192).
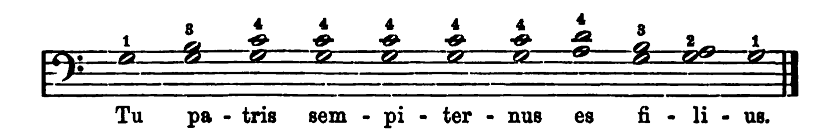
2) Nicht unerwähnt darf hier bleiben, dass gegen die Auffassung des Organum Hucbald's als eines mehrstimmigen Gesanges in Quarten oder Quinten vielfach Protest erhoben worden ist. So Kiesewetter (Gesch. der europ.-abendl. Musik, Aufl. 2. S. 18), A. v. Thimus (Harmonikale Symbolik I. Köln 1868. S. 261 f.), namentlich aber Oscar Paul (Wiener Recensionen und Mittheilungen, 1865. No. 25, Gesch. des Klaviers, Leipzig 1868. S. 234 ff.). H. Bellermann und E. Krüger vertheidigten (Allg. Musik-Ztg. V. 1870. No. 5, S. 35) die herkömmliche Auffassung, die, wie H. Bellermann meinte, (Mus. Centralblatt, Leipzig 1884. IV. No. 6 u. 7) durch eine Stelle im „Ysengrimus" (hrsg. u. erkl. von Ernst Voigt, Halle a. S. 1884) eine wesentliche Bestätigung erfahren habe. O. Paul führte dagegen in der Musik. Wochenschrift 1884. XV. No. 11 (S. 137 ff.) aus, dass die vox organalis eine im Quinten-, bezw. Quartenintervall nachahmende, nicht aber eine gleichzeitig zur vox principalis erklingende Stimme sei. Er übersetzt deshalb Ausdrücke wie „concentus, in unum canere" nicht mit Zusammenklang, Consonanz und „zusammensingen", sondern mit „melodische Folge", „auf einerlei Art" singen. Will man selbst die Richtigkeit dieser Uebersetzung zugeben, so wird sich doch meines Erachtens der Ausdruck „commixtio vocum", sowie das „concorditer dissonare" Hucbald's kaum von etwas anderem verstehen lassen, als von einem wirklichen Stimmenzusammenklang. Wenigstens wird bereits seit Aristoxenos der Ausdruck „Mischung" immer nur von einem wirklichen Zusammentönen zweier oder mehrerer Klänge gebraucht. Vgl. auch Wilh. Bäumker, Zur Geschichte des mehrstimmigen Volksgesanges (Monatsh. f. Mus.-Gesch. XVII. 1885. S. 21 ff.). Schliesslich erscheint d. Hrsg. die Stelle bei Muris (GS Bd. 3. S. 240), welche von der „Diaphonia basilica" handelt, als ein gewichtiger Beweis für die Richtigkeit der herkömmlichen Auffassung des Organum. Fr. Volbach (Lehrb. des greg. Gesanges, Berlin 1888. S. 20) führt die dreistimmigen Villanellen Regnart's, die allerdings dem XVI. Jahrhundert angehören, als Gegenbeweis gegen O. Paul an.

Der Gesang in Quinten oder Quarten ist nun die eine Hauptgattung des Organums: das Parallel-Organum könnte man es nennen. Es gibt noch eine andere Gattung, welche man als das schweifende Organum bezeichnen kann. Diese lässt allerdings auch noch Quartparallelen vorwalten, mischt aber im Durchgange Secunden und Terzen ein, letztere jedoch so, dass nie zwei Terzen auf einander folgen. Hucbald sieht es als ein Quartenorganum an (daher das Vorherrschen der Quarte), bei dem wegen der gerügten Unvollkommenheit dieses Intervalls anderweitige Intervalle zur Hilfe herbeigeholt werden.

maris \
mine / un \
do / di \
li / maris \ \ ni
coe / mine / un \ so /
Rex / coe li do / di /
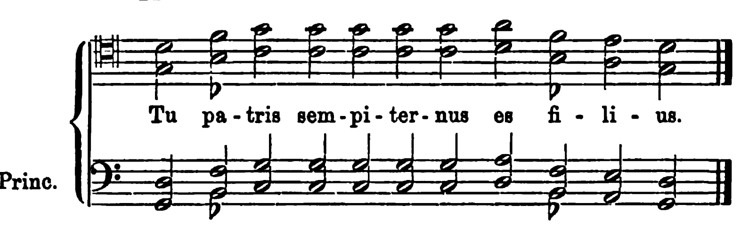






Dieses schweifende Organum ist, trotz seines regellosen Aussehens, wie man sieht, kein Produkt der Willkür, aber kaum sehr viel besser als das andere und eigentlich ebenso roh. Es bleibt aber doch merkwürdig, weil hier zum erstenmale Noten im Durchgange, insbesondere auch Dissonanzen, auftreten. Es hat sehr lange gedauert, ehe man mit dissonirenden Tönen anders fertig zu werden wusste, als sie im stufenweisen Durchgange anzubringen. Dieses Organum wird von Hucbald nur zweistimmig angewendet, ist auch, wie er bemerkt, nicht für jedes Thema gut anwendbar.

Das parallele Organum dagegen kann man, wie Hucbald versichert, auch in reicherer Stimmenzahl verdoppeln. Entweder die Principalstimme wird in der Octave mitgesungen — eine mittlere Stimme kann, da es zwischen eins und acht keine wahre Mittelzahl gibt, dann nur so mitgehen, dass sie gegen die obere Knabenstimme um eine Quinte tiefer, gegen die untere Männerstimme um eine Quarte höher mitgeht — oder umgekehrt:[1]) eine solche Anordnung der Stimmen bringt also das Quinten- oder Quartenorganum zugleich zur Anwendung. Oder es liegt die Principalstimme in der Mitte, und das Organum wird verdoppelt, wo dann wieder die eine Stimme gegen die Hauptstimme in Quarten, die andere in Quinten mitgeht. Oder es können beide Stimmen in Octaven verdoppelt werden:



Vater Hucbald zweifelt nicht an der herrlichen Wirkung: „Singen ihrer", sagt er, „zwei oder mehr mit bedächtiger Gravität zusammen, wie es diese Singweise erheischt, so wirst du aus der Vermischung der Stimmen einen angenehmen Zusammenklang entstehen sehn".[2]) Das verdoppelte Organum ist nach Hucbald's Idee ein besonders schöner, reicher Klangeffekt, denn „diese Symphonien werden verschiedene und süsse Cantilenen in einander mischen" (Quarten, Quinten und Octaven); mit mässigem Zögern gesungen, genau ausgeführt, wird die Annehmlichkeit dieses Gesanges ausgezeichnet heissen dürfen".[3])

---

1) Ubi attendendum est, ut vox media inter duas ne aequo spatio se ad utrasque habeat, quippe cum in octavo numero unitatis medietas non sit, verum si ab inferiori latere ad cantum diatessaron spatio respondeatur a superiore vero spatio diapente (bei GS Bd. 1. S. 166).

2) Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, *videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum* (a. a. O.). Dieses Dictum ist für den ehrwürdigen Hucbald fast so zum Wahrzeichen geworden, wie für Cäsar sein Veni, vidi, vici.

3) Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium et concordi diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitas (im Dialog S. 188). Unter morositas ist allem Anscheine nach nicht blos Zögern (von Mora), sondern auch nach seiner eigentlichen Bedeutung eine gewisse ernste Verdriesslichkeit, Pedanterie („nimia morositas" bei Sueton), am besten gesagt: eine gemessene Gravität zu verstehen.

Sehr bemerkenswerth ist an beiden Gattungen des Organums, dass die Harmonie gleich in ihrer Entstehung nicht als accordmässiges Zusammenklingen von zwei oder mehr Tönen in diesem Zusammenklange betrachtet, sondern als paralleles Nebeneinandergehen zweier Stimmen verstanden worden ist. Die *vox principalis* tritt als *cantus firmus* auf, sie ist den überkommenen Kirchengesängen entnommen. Dazu lässt der andere Sänger sein Organum hören, das entweder der ersten Stimme Schritt für Schritt, aber in der Distanz einer Quarte oder Quinte folgt, oder eine Art barbarischen Contrapunkts, Ton gegen Ton, in verschiedenen Intervallen mit vorwaltenden Quarten versucht. Diese zweite Gattung Organum konnte der Sänger wohl auch nach Einsicht, Geschmack und Regel improvisiren; sollte aber ein bestimmter Tongang einfür allemal beibehalten werden, so musste man ihn natürlich notiren. Beim Parallel-Organum war dagegen die besondere Notirung desselben überflüssig, jeder konnte es nach der aufnotirten Principalstimme allein ausführen. Diese Unterscheidung wurde später, bei bereits namhaft ausgebildeter Kunst, wichtig. Wurde eine zweite, dritte u. s. w. Stimme nach dem blossen Einblicke in das den *cantus firmus* enthaltende Buch improvisirt, so nannte man es „über dem Buche singen" (*supra librum canere*). Die ordentlich ausgearbeitete, niedergeschriebene mehrstimmige Composition hiess „die fertige Sache" (*res facta*).[1])

Erfinder des Organums ist Hucbald auf keinen Fall. Aus seinen Worten „wir nennen es gewohntermassen Organum" (*nos assuete Organum vocamus*) ist freilich nicht viel zu folgern, „weil (wie Kiesewetter bemerkt) Autoren, besonders die Didaktiker, von sich gerne, wie die fürstlichen Häupter, in der vielfachen Zahl sprechen". Aber an einer andern Stelle sagt Hucbald sehr bestimmt: „Die Consonanz ist die wohlbegründete und zusammenklingende Vermischung zweier Töne, welche nur dann vorhanden ist, wenn zwei verschieden angegebene Töne in einer und derselben Modulation zusammentreffen, wie wenn Knaben- und Männerstimmen zusammen dasselbe singen, oder auch in dem was sie gewohntermassen die Organization nennen" (*quod assuete organizationem vocant*). Diese wenigen Worte dürften entscheidend sein. Unter den Sängern hatte sich also jene Manier gebildet

1) *Res facta* idem est quod cantus compositus (*Tinctoris* Diffinit.). Noch deutlicher und ausführlicher erklärt Tinctoris den Unterschied zwischen supra librum canere und res facta in seinem Liber de arte contrapuncti 2. Buch, Cap. 20. Auch Franchinus Gafor unterscheidet die „Organisirenden" von den „Componisten": Qua re sane duximus concludendum, contrapunctum diversis figuris et speciebus seu elementis, legalium tamen mandatorum observatione, posse constitui, quod *organizantium* atque *compositorum* novimus arbitrio committendum (Pract. mus. III. 10).

die sie organisiren, das heisst nach Art der Orgel zusammensingen,[1]) nannten. Guido von Arezzo weiss kein Wort von Hucbald, aber das Organum in Quarten und Quinten kennt er sehr wohl und redet davon wie von einer allbekannten Sache. Der schlagendste Beweis, dass das Organum schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts, also vor Hucbald, etwas allgemein Bekanntes war, liegt darin, dass Scotus Erigena davon redet und es zur Erläuterung eines philosophischen Satzes benutzt.[2]) Die Entstehung des Organums als Nachahmung der Instrumentalmusik deutet Hucbald selbst in einigen Worten flüchtig an, oder wenigstens dass man es auf Instrumenten anzuwenden pflege. Das Ohr wird freilich von dem Geheul dieser Quinten und Quarten zerrissen. „Das Organum", meint Kiesewetter, „müsste schon Hucbald aufgegeben haben, wenn er es jemals selbst mit eigenen leiblichen Ohren zu hören bekommen hätte, was aber (fährt Kiesewetter schalkhaft genug fort) der Obere seines Klosters bei der Probe[3]) schon nach dem ersten Versett verhindert hätte, da unter den Pönitenzen und Kasteiungen eine so empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint sein konnte." Dass das Organum je in so strenger Conse-

1) Bei Johann Cottonius: Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita sicilicet, ut altero rectam modulationem tenente alter per alienos sonos apte circumeat et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant. Qui canendi modus vulgariter *organum* dicitur: eo quod vox humana apte dissonans *similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.* (GS Bd. 2. S. 263.) So erklärt auch Du Cange organizare „canere in modum organi". Auch de Muris (Speculum VII. 4) sagt: quia vox hominis apte concordans et dissonans suavitatem exprimit instrumenti, quod vocant organum.

2) ... ut enim organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe a se discrepantibus, intensionis et remissionis proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quamdam dulcedinem reddentibus u. s. w. (Scotus Erigena, De divisione naturae. Migne, Patrol. T. 122.) Das Verdienst, auf diese höchst wichtige Stelle zuerst aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Coussemaker, Hist. de l'harm. du moyen âge (S. 11). Man hat das Organum bis auf Isidorus Hispalensis zurückdatiren wollen, weil er sagte „harmonia est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio". Das ist nichts als der alte wohlbekannte Begriff von Harmonie.

3) Kiesewetter's Behauptung, das Organum sei „unmöglich" und daher nie wirklich ausgeführt worden, ist eine jener Lieblingspräsumtionen, die zuweilen sich ein Gelehrter in den Kopf setzt und sie dann um jeden Preis verficht. Seine Autorität hat mich lange bewogen, seine Ansicht zu theilen; jetzt, nach reifster Durchforschung der Originalquellen, denke ich anders. Kiesewetter beruft sich darauf, dass geübte Sänger an einem Versuche das Organum zu singen scheiterten. Das ist unbegreiflich, denn mit festem Vorsatze (der allerdings dazu nöthig ist) wird wohl jeder Musiker im Stande sein, eine gesungene oder gespielte langsame Melodie in der Oberquinte mitzusingen. (Vgl. auch S. 152 Anm. 2.)

quenz ausgeführt worden, wie es Hucbald theoretisch erläutert, will uns freilich kaum glaublich erscheinen; aber Remi von Auxerre, Aurelianus Reomensis, Regino von Prüm reden davon so bestimmt als von einer täglich geübten Singweise, dass man diesen unverwerflichen Zeugnissen die grösste Gewalt anthun muss, um im Organum nichts als einen vereinzelten barbarischen Mönchseinfall zu erblicken, der nirgends existirte als im Kopfe seines Erfinders. Dass wirklich und wahrhaftig in solcher Weise gesungen worden, ist wohl zweifellos. Der eindringliche Quintenklang tönte damals den Zuhörern kräftig anregend; sie mochten gerade in dem, was uns heutzutage unerträglich scheint, einen eigenen Reiz finden. Man könnte fast auf den Gedanken kommen, dass das Organum wirklich eine Pönitenz, eine Ascese für das Ohr sein sollte, dass man dem Reize weltlicher Musik im Kirchengesange etwas Herbes, der Sinnlichkeit absolut Widerstreitendes entgegensetzen wollte, so wie die damalige bildende Kunst ihre Heiligen „bald mürrisch, bald tückisch, immer aber hässlich" bildete; aber die Schriftsteller wissen, wie wir hörten, nicht genug von der „Süssigkeit" des Organums zu reden. Das sogenannte „Quintiren" galt sogar als allgemeine Bezeichnung jeder kunstvollen Musik überhaupt:
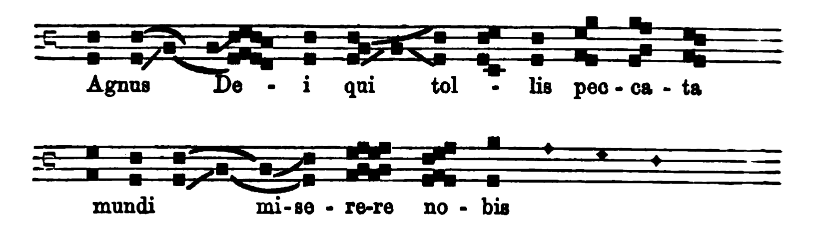
sie wissen als viel vom Kirchen regieren,
als müllers esel vom *quintiren*

sagt Sebastian Brant in seinem Narrenschiff.[1]) In Frankreich brauchte man dasselbe Wort „*quintoyer*". Für den Gesang in Quarten wendete man den Ausdruck „*diatessaronare*" an.[2])

Endlich musste es denn aber doch einmal geschehen, dass man das Horrible einer naturwidrig und hartnäckig fortgesetzten Quarten- oder Quintenfolge empfand; unbegreiflich, dass es nicht schon früher der Fall war. Das Quintiren wurde dann jedenfalls nicht so abstrakt, wie es die Theorie des Organums lehrte, nicht in ununterbrochenen Parallelgängen angewendet, sondern auf ein gewisses Maass beschränkt. Der organisirende Sänger beruhigte nach zwei, drei bis vier Quinten das Ohr wieder durch eine dazwischentretende Octave oder einen Einklang, auch wohl eine Sexte u. dergl. Diese Manier bildete den Uebergang zu dem sogenannten Discantus oder Déchant, wie er in Frankreich in Aufnahme kam und der von den Schriftstellern sogar als mit dem Organum ganz gleichbedeutend genommen wird. Pater Martini fand in einem Missale des 13. Jahrhunderts ein in rothen und schwarzen Noten geschriebenes *Agnus Dei*, welches von diesem

1) Fol. 266.
2) Vgl. Burney Bd. 2. S. 165 und 461.

gemässigten oder modifizirten Organum eine deutliche Vorstellung gibt.[1])



Die Quintenfolgen mochten in solcher Anordnung den harten Ohren nicht so übel klingen. So wie man das Ohr gegen jede Quintenfolge, auch die berechtigte, zu krankhafter Reizbarkeit verbilden kann, so kann man es umgekehrt gegen den Missklang ungerechtfertigter Quintparallelen abhärten.

Da Hucbald der Kunst des Organisirens zuerst erwähnt, dürfen wir ihre Heimat vielleicht in jenem Nordwestwinkel Europa's suchen, welcher dazu prädestinirt war, der Welt eine Reihe berühmter Musiker und musikalischer Theoretiker zu schenken, ja welcher, ehe im sechzehnten Jahrhundert das Scepter an Italien überging, für die wahre Heimat aller kunstreichen, insbesondere aller harmonisch reichen Musik galt. Aber, muss man entgegenhalten, wie hätten denn dann die Sänger Karl's des Grossen nöthig gehabt diese „neue Kunst erst in Rom zu lernen, die sie daheim in nächster Nachbarschaft gefunden haben würden? Was Guido, mehr als ein Jahrhundert nach Hucbald, darüber sagt, lässt wenigstens erkennen, dass sie in Italien durchaus bekannt war, ohne dass auf eine flandrische Abstammung derselben irgendwie hingedeutet würde. Es kann höchst seltsam scheinen, dass die harmonische Kunst, aus der sich später das Wunderwürdigste entwickeln sollte, mit Combinationen anfing, welche die spätere reifere Einsicht als durchaus fehlerhaft und widrig verwerfen musste. Sehr wahr sagt Jul. Braun irgendwo, dass an dem, was heutzutage jeder Schulknabe weiss, Denkerqualen hängen. Wir haben nicht Ursache über Hucbald und seine Zeit zu spotten, weil wir schon als Lehrlinge von unsern Meistern hörten, dass zwei reine Quinten in gerader Bewegung eine durchaus verbotene Fortschreitung bilden. Hucbald bleibt eine ehrwürdige Erscheinung; liest man seine Schriften, so macht er durchaus den Eindruck eines milden liebevollen Greises: „eine Taube ohne Galle“ *(sine felle columba)* nennt ihn seine Grabschrift.

1) Siehe auch Burney Bd. 2. S. 165 und Forkel Bd. 2. S. 451.

Hucbald's Tractate und Ideen fanden mannigfach in den Klöstern Eingang und Nachahmung, besonders, wie es scheint, in dem Kloster Reichenau (*monasterium Augiense*), weil die Schriften des dortigen Abtes Berno (gest. 1048) sich selbst in einzelnen Wendungen an ihn lehnen. Berno wurde selbst wieder eine Autorität. Johannes Cotton erwähnt, dessen Schriften neben jenen des Boetius und Guido, studirt zu haben. Der dem Kloster Reichenau angehörige Hermannus Contractus bedient sich sogar neben seiner vorhin beschriebenen Notirung auch der Hucbald'schen Schlüsselschrift (ohne Linien). Dass Hucbald's Schriften doch auch nach Italien drangen (wenigstens im Laufe der Zeiten), beweist der Umstand, dass sich Marchettus von Padua auf ihn beruft.[1] Die ganze grosse Masse der Tractate musikalischer Mönche, wie fast in jedem bedeutenden Kloster gelegentlich einer oder der andere die Bibliothek mit einer tiefgelehrten Schrift dieser Art bereicherte, dreht sich ewig in demselben Kreise: Mensur des Monochords, Rationen der Tonverhältnisse, authentische und plagale Modi, antike Tonarten, Intervalle.

Mit dem 10. Jahrhundert endet die von altchristlicher, noch antikisirender Kunst abhängig gewesene Periode. In der Baukunst beginnt die Herrschaft des romanischen Stils, und wie dieser, wenigstens in Deutschland, es liebt im phantastischen Reichthume Thurm gegen Thurm, Chor gegen Chor zu stellen, Kirche über Kirche (in der Kryptenanlage) aufzuführen, wie er im rhythmischen Wechsel von Säule und Pfeiler eine ganz neue Belebung zu gewinnen verstand und bei festgehaltener Anlage der altchristlichen Basilika diese Anlage neu, reich und vielfach gegliedert zu reproduciren wusste: so war für die Musik die Zeit gekommen, dass sie bei festgehaltener Disposition des altchristlichen Gregorianischen Gesanges Stimme gegen Stimme, Chor gegen Chor zu stellen, Motiv über Motiv zu bauen anfing. Es ist kein müssiges Parallelisiren, wenn man solche analoge Aeusserungen eines und desselben eine Zeit durchdringenden Geistes in den Entwickelungsphasen der verschiedenen Künste aufsucht. Im ersten Jahrtausend hatte die Musik durch den christlichen Kirchengesang eine ganz bestimmte Richtung und Färbung erhalten, sie hatte sich allgemach von jeder Verbindung mit antiker Kunst thatsächlich losgelöst und Keime einer zum höchsten Lichte empordrängenden Entwickelungsfähigkeit gezeigt. Die Keime trieben und sprossten, und jetzt kam der Augenblick, dass eine neue, früher gar nicht gekannte Macht, die Vielstimmigkeit, das Zusammenklingen meherer Stimmen in jener „einträchtigen Entzweiung", welche

1) In seinem Lucidarium musicae planae, Tractatus V, Cap. 4: Harmonia, *ut Ubaldus* (al. Hugbaldus) *refert*, est diversarum vocum apta coadunatio.

man Harmonie nennt, in das Leben der Musik eingeführt werden sollte. Zu den bereits bekannten zwei Elementen der Tonkunst, der Melodie nämlich und dem Rhythmus, gesellte sich jetzt vollendend und abschliessend jenes dritte Element. Damit war der Trennung von der antiken Musik das Siegel für alle Zeiten aufgedrückt, und wie für die Welt, so beginnt auch für die Musik mit dem zweiten Jahrtausend unserer Zeitrechnung eine neue Epoche.

Neunter Abschnitt.

Guido von Arezzo und die Solmisation.

Es ist bekannt, dass mit der Erfüllung des ersten Jahrtausends der Untergang der Welt erwartet wurde. Als aber nun das gefürchtete Jahr vorüberging und Tage und Nächte und Jahreszeiten nach wie vor in regelmässigem Wechsel einander ablösten, athmete die Welt auf; mit der neu gesicherten Fortdauer war frische Lebenslust geweckt, die sich ganz besonders auch in der Pflege der das Leben ausschmückenden Künste äusserte. Prächtige Bauten des jetzt seiner reichsten Entwickelung entgegeneilenden romanischen Stiles stiegen empor, vielgethürmte Dome, weitläufige Klosteranlagen, stolze Ritterburgen. An der Architektur erstarkte die bildende Kunst, sie hob sich von fratzenhaften Zwergen und phantastischen Ungeheuern allgemach in Deutschland bis zu den edeln Gestalten der goldenen Pforte zu Freiberg, in Italien bis zu den die antike Form und Schönheit lange vor der Renaissance in das Leben zurückrufenden Arbeiten eines Nicola Pisano. Das ganze Leben war ein bewegtes, kräftiges, aufstrebendes. In der Reihe der salischen wie der hohenstaufischen Kaiser erschienen grossartige geschichtliche Charaktere; den päpstlichen Thron bestiegen gewaltige Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III. Das Auftreten dieser grossen Kräfte im Zusammenwirken und Gegeneinanderkämpfen erschütterte die Welt. Mit dem 12. Jahrhunderte kam die romantische, wundersame Zeit der Blüthe des Ritterthumes mit ihren bewegenden Mächten, der Tapferkeit, der Liebe und der Religion: eine jener Epochen, wo die Poesie lebendig und das Leben poetisch war. Religion, Thatendrang und ein Hinausstreben zu den Wundern ferner Länder verbanden die christlich abendländischen Völker zu der grossen Unternehmung der Kreuzzüge; hier lernten sie einander erst kennen, das Gefühl gemeinsamen Glaubens, gemeinsamer, wenn auch im

Einzelnen noch so verschiedener Sitte durchdrang sie hier zum erstenmale mit voller Lebendigkeit. Der Horizont der Weltanschauung erweiterte sich mächtig; fremde Länder und Meere, die Bilder fremder Völker und Sitten rollten sich vor den kämpfenden und pilgernden Abenteurern auf; die Kreuzzüge sind zugleich die Ilias und die Odyssee der christlichen Welt. Mit den reichen Gütern, insbesondere jenen des Ostens, die man kennen gelernt und welche der Handel der Pisaner, Genuesen und Venezianer herbeizuschaffen sich angelegen sein liess, gestaltete sich das Leben reich, bunt und freudig. Der Kunstsinn der Zeit bewährte sich selbst in Weberei, Stickerei und Schmuckwerk jeder Art, in köstlichem Hausrathe; malerische reiche Kleidung erhöhte die Würde und den Reiz der persönlichen Erscheinung. Ritterzüge, Feste, prächtige Aufzüge entfalteten erst recht all diesen Glanz und Reichthum. In so poetischer Zeit waren Dichter und Sänger wie natürlich Hauptpersonen, und wenn sie für edle geistige Unterhaltung thätig waren, so dienten Spielleute, Gaukler, Tänzer und Possenreisser der Ergötzung und Zerstreuung. Alles aber, was da auftauchte, trug die volle Farbe des Lebens. Wie sehr wäre nicht eine voll ausgebildete, aller Kunstmittel mächtige Musik willkommen gewesen! Wenn gerade damals die Architektur, deren Werke gleich jenen der Musik nicht vorstellen, sondern sind, einen hohen Formen- und Schönheitssinn entwickelte: so lag auf der Musik einstweilen die Last der Arbeit, sich aus rohen Anfängen herauszubilden, noch viel zu schwer, als dass sie mit den anderen Künsten hätte Schritt halten und sich zur freien Schönheit erheben können. Den harten, fassbaren Stein verstand diese kräftige Zeit durch kräftige Schläge mit Hammer und Meissel in harmonischer Form zu gestalten, aus ihm schwungvolles Laubwerk aufblühen zu lassen und den ursprünglich so derben, schwer lastenden romanischen Bau zu so prächtigen, als fein durchgebildeten Formen zu veredeln; aber das Luftgespinnst der verwehenden Töne vermochte sie nicht zu erfassen, um es zum harmonischen Wechselspiele, zum reinen Zusammenklange zu verbinden. Der poetische Drang der Zeit, der Schönheitssinn, das Verlangen nach wirklichem Genusse konnte von dem hier Gebotenen nicht befriedigt werden. Da mit der Kunstmusik einstweilen nichts anzufangen war, so machte sich der Dichtersinn der Zeit als lyrischer Gesang Luft, wo Wort und Melodie vereint erklangen, wo nicht die Schulregel des Tonlehrers, nicht die profunde Wissenschaft des Mönches dareinzureden hatten, sondern wo nur der Drang des Gemüthes das Wort des Liebes- oder Frühlingsliedes gleich mit dem rechten dazu gehörigen Tone fand.

Ehe wir aber auf den bunt blühenden Garten dieser Dicht- und Gesangeskunst, des Troubadour- und Minnegesanges, einen

Blick werfen, müssen wir uns noch einmal in das Düster von Klostergängen und Mönchszellen verlieren; denn von ihnen ging mit dem Beginne des neuen Jahrtausends einer der grossen Epochenmänner der Tonkunst aus, der Benedictinermönch Guido von Arezzo (*Guido Aretinus*) aus dem Kloster Pomposa bei Ravenna. Sein Auftreten wurde für die Entwickelung der Musik folgenreicher als je das Auftreten eines Lehrers oder Meisters vor ihm; mit Recht nannte man seinen Namen neben dem des Boetius[1]) und der Mönchswitz pries ihn in den Versen:

Haec finxit Guido, distinxit et ordine digno.
Musica quo vixit vivo, moriente refrixit.[2])

Die ganze Mühe, welche das Mittelalter an die Bearbeitung des Tonstoffes wendete, wird insgemein auf seinen Namen zurückgeführt: Guido von Arezzo ist gleichsam ein Abstractum, ein mythisches Wesen geworden. Man hat auf diesen „Ehrenschädel" alle möglichen Kronen gehäuft. Guido hat nach den stets nachgesagten Ueberlieferungen Alles erfunden: die Notenschrift, das Monochord, das Clavier, die Solmisation, den Contrapunkt und endlich die Musik in Pausch und Bogen: „*Beatus Guido inventor musicae*" steht unter einem (angeblichen) Bildnisse Guido's, das zu Arezzo gezeigt wird. Guido, wie er uns in seinen Schriften entgegentritt, war ein Mann von vorwiegend praktischem Sinn und angeborenem, entschiedenem Lehrtalent; er nahm Aergerniss an der Unbeholfenheit der Singlehrer und Sänger, welche bei unendlicher Mühe sehr wenig leisteten, und er liess sie solches fühlen. Diese nahmen es ihm ihrerseits sehr übel, dass er der Klügere war und es offen zeigte. So hatte er nicht wenig Verdruss und Verfolgung auszustehen. In seinen Werken ist daher auch jene Gereiztheit zu spüren, die unter solchen Umständen Charaktere seiner Art zu beherrschen pflegt; seine Schriften stehen beständig in Fechterposition und wimmeln von Ausfällen und Seitenblicken oder nehmen geradezu einen Ton der Polemik an, der gegen den milden Lehrerton Hucbald's sehr contrastirt.

Zur Zeit Guido's war musikalische Ausbildung schon weit verbreitet; Musiklehrer aus Italien, Griechenland, Frankreich und Deutschland waren geschätzt und gesucht.[3]) Von der Unwissenheit vieler davon gibt Guido starke Proben, wie z. B. dass sie Grundton und Quinte für gleichbedeutend nahmen. Dazu waren

---

1) Johannes Cotton sagt: Dominus Guido, quem post Boetium nos in hac arte plurimum valuisse fatemur (bei GS Bd. 2. S. 235).

2) Klingt das nicht wie die berühmte Grabschrift Raphael's?
... timuit quo sospite vinci
rerum magna parens, et moriente mori.

3) Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio hujus artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros (Epist. ad Mich. mon., bei GS Bd. 2. S. 45).

die Sänger in hohem Grade von ihrer eigenen Vortrefflichkeit eingenommen, obschon ihr Unterricht ganz und gar ungenügend zu heissen verdiente. „Wenn die kleinen Knaben", sagt Guido, „es einmal dahin gebracht haben, das Psalter zu lesen, so vermögen sie es auch mit allen andern Büchern, und Landleute verstehen sich auf ihre Arbeit ein- für allemal; wer nur einen einzigen Weinstock beschnitten, einmal ein Bäumchen gepflanzt oder einen Esel beladen hat, wird es ein andermal wieder so oder auch wohl noch besser machen; diese bewundernswürdigen Singemeister aber und ihre Schüler mögen hundert Jahre lang Tag für Tag singen, sie werden dennoch ohne Unterweisung auch nicht die kleinsten Antiphone herausbringen, wobei sie eine Zeit mit ihrer Singerei verderben, welche hinreichen würde, alle heiligen und weltlichen Schriften vollständig kennen zu lernen";[1]) wer es aber nicht dahin gebracht hat, dass er „einen neuen Gesang frischweg und richtig singt, mit welcher Stirn kann er sich einen Musikus oder Sänger zu nennen wagen"?[2]) Bei solchem Stande der Dinge konnte natürlich der Kirchengesang nicht gut gedeihen: „wenn der Gottesdienst gefeiert wird, klingt es oft, nicht als ob wir Gott lobten, sondern als seien wir untereinander in Zank gerathen".[3])

Ein besserer, rascher und sicher zum Ziele führender Unterricht that Noth. Guido machte ihn zu seiner Lebensaufgabe: „der Weg der Philosophen ist nicht der meine", sagte er, „ich kümmere mich nur um dasjenige, was der Kirche nützt und unsere Kleinen (die Schüler) vorwärts bringt".[4]) Er begann den Knaben Musik zu lehren[5]) und hatte die Genugthuung, sie durch seine Lehrmethode dahin zu bringen, dass sie nach Monatsfrist

---

1) Regulae de ignoto cantu a. a. O. S. 34.

2) Micrologus (Prologus) a. a. O. S. 3. Guido fängt seine versifizirte musikalische Theorie mit den Worten an (Reg. rhythm. GS Bd. 2. S. 25):

Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sicunt, quae componit Musica;
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis asina u. s. w.

Diese Stelle, welche in ihrer naiven Unhöflichkeit einen ungemein gemüthlichen Eindruck macht, wird von den Nachfolgern Guido's sehr oft citirt. Ein offenbar damit in Zusammenhang stehendes Adagium sind zwei Verse, die ich in dem Tractat des H. de Zeelandia und übereinstimmend in einer andern Handschrift des 14. Jahrhunderts (wo sie quer über eine Zeichnung der Guidonischen Hand geschrieben waren) gefunden habe:

Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu,
Et non vox cantorem facit, sed artis documentum.

3) Reg. de ign. cantu a. a. O. S. 35.

4) ... id solum procurans, quod ecclesiasticae prosit utilitati, nostrisque subveniat parvulis (Epist. ad Tedaldum Episcopum a. a. O. S. 3).

5) ... namque postquam hoc argumentum coepi pueris tradere etc. (ad Mich. Mon. a. a. O. S. 45).

ihnen unbekannt gewesene Gesänge sicher vom Blatte sangen zur grössten Verwunderung aller Hörer,[1]) aber auch zum Neide und Aerger der Meister und Klostergenossen, welche Guido mündlich so wenig schonen mochte, als er es schriftlich thut. Zwar erklärte er, dass er sich um Neider wenig kümmere,[2]) aber die Mönche von Pomposa wussten es, und zwar schwerlich durch ehrliche Mittel, dahin zu bringen, dass er, wenn nicht förmlich aus dem Kloster gejagt, so doch hinaus gedrängt wurde. Er vergleicht sich selbst mit dem Künstler, der für seine Erfindung eines nicht zerbrechlichen, hämmerbaren Glases statt der verdienten Belohnung den Tod durch Henkershand zu finden das Unglück hatte.[3]) Guido liess sich nicht irre machen, und während er sich als Verbannter an fernen Grenzen[4]) herumtrieb, aber auch an Bischof Theobald von Arezzo einen Schützer und Gönner fand, verfolgte er rastlos sein Ziel. Man sieht, der mythische Guido bekommt bei näherer Bekanntschaft sehr menschliche Züge, aber tüchtige und ehrenwerthe. Eine Taube ohne Galle, wie der alte Hucbald, war er freilich nicht; er war ein tüchtiger Streiter, der für das als gut Erkannte mannhaft und rückhaltslos einstand. Guido tröstete sich, er werde mit dem Apostel sagen dürfen: „ich habe einen guten Kampf gekämpft, meine Laufbahn durchmessen, den Glauben bewahrt, und so ist mir die Krone der Gerechtigkeit aufbewahrt.“ Doch endlich kamen ihm „wie dem Schiffer nach vielen Stürmen die ersehnten heiteren Tage und glückliche Fahrt“.[5]) Der Ruf von den glänzenden Resultaten seiner Singschule drang zu Papst Johann XIX. (1024—1033), der den noch immer Exilirten durch drei Boten nach Rom einladen liess, wohin dieser auch in Gesellschaft eines Abtes Grunwald und des Dompropstes Peter von Arezzo reiste. Der Papst liess sich von ihm umständlich über alles berichten, blätterte in dem ihm überreichten Antiphonar „wie in einem Wunderwerke“ hin und her, „las wiederholt die vorangestellten Regeln und stand nicht eher von seinem Sitze auf, bis er einen ihm unbekannt gewesenen Vers richtig sang und so an sich selbst erfuhr, was er den Andern kaum hatte glauben wollen“. So hatte sich Guido's Verdienst unter Umständen bewährt, die gar nicht günstiger sein konnten. Unglücklicherweise vertrug er das römische Klima nicht: es war eben ein heisser Sommer, er erkrankte bedenklich und musste Rom verlassen, doch nicht ohne

---

1) Tandem adfuit mihi divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae, nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis praeberetur (Micrológ. a. a. O. S. 3).

2) ... non curans de his, si quorundam animus livescat invidia, dum quorundam proficiat disciplina. (A. a. O.)

3) Reg. de ign. cantu ad Mich. mon. a. a. O. S. 43.

4) Inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum (a. a. O.).

5) Post multas tempestates rediit diu optata serenitas (a. a. S. 44).

dem Papste zu versprechen, dass er sich zur Winterzeit wieder in Rom einfinden und der Geistlichkeit gründlichen Unterricht ertheilen werde. Vom Oberhaupte der Kirche so äusserst ehrenvoll aufgenommen, hielt es Guido an der Zeit, sich dem Abte Guido von Pomposa vorzustellen. Was zu erwarten war, geschah: der Abt besah das Antiphonar ebenfalls und war, wie Guido mit naiver Treuherzigkeit erzählt, diesmal sogleich von dessen Vortrefflichkeit überzeugt und bereute es, je den Gegnern Guido's Gehör gegeben zu haben. Aus diesen seinen Andeutungen ist leicht zu errathen, was man zur Handhabe genommen hatte, um ihn zu beseitigen; die Mönche hatten ohne Zweifel sein Antiphonar als eine höchst gefährliche Neuerung verketzert. Einen Mann, den der Papst so ausgezeichnet, musste man nothwendig wieder in's Kloster bekommen; der Abt forderte ihn dringend dazu auf: er (Guido) habe zwar Aussicht auf ein Bisthum, aber für ihn, den Mönch, sei das Kloster passender, zumal Pomposa, wo er ganz den dort durch des Abtes Bemühung florirenden Studien leben könne u. s. w. Bei dem gutmüthigen Guido, der alles dieses an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa schreibt und seines ehemaligen Verfolgers ohne eine Spur von Bitterkeit gedenkt, brauchte es keiner grossen Ueberredung; er erinnerte sich, „dass die meisten Bischöfe sich von Simonie nicht rein zu halten wissen", und aus gewissenhafter Besorgniss wie aus Gehorsam gegen seinen Abt beschloss er „als Mönch mit Mönchen zu leben und das Kloster durch seine Bemühungen in Ehren zu bringen." Zugleich erfahren wir, dass er im Kloster doch auch seine Proselyten hatte, ausser Bruder Michael auch den Prior Martin, seinen „besten Mitarbeiter", und den Bruder Petrus, den er „mit seiner Milch genährt" und der jetzt „statt Weines aus goldenen Bechern ein abscheuliches Essiggemisch trinken müsse." Dieses naive Selbstgefühl drückt Guido so treuherzig aus wie alles andere. Vermuthlich ist er dann nach Pomposa zurückgekehrt und mag dort der treffliche Mann seine Tage in ungetrübtem Frieden beschlossen haben.[1]) Sein Exil hatte wenigstens

---

1) Fétis' Annahme Guido, der Benedictiner-Mönch, sei Abt des Camaldulenser-Klosters zu S. Croce di Avellana gewesen und daselbst 1050 gestorben, ist von Kiesewetter mit Recht zurückgewiesen. Dagegen hat M. Falchi (vgl. S. 166, Anm. 1) die Hypothese von der Berufung Guido's nach Bremen wieder aufgenommen und durch mehrere beachtenswerthe Beweisgründe gestützt. Desgleichen betrachtet Mich. Hermesdorff in seiner Ausgabe der „Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa", Trier 1884, den Aufenthalt Guido's in Bremen unter Bischof Hermann als Thatsache, die sowohl durch das Chronicon Alberti Stadensis wie durch das Chr. Slavorum Helmoldi namentlich aber durch die Bremer Reim-Chronik des Johannes Renner vom Jahre 1583 erwiesen sei. Dass der in diesen drei Quellen genannte Wiederhersteller und Ordner des Kirchengesanges in der Bremer Dioecese ein Namens- und Zeitgenosse des berühmten Aretiners, und nicht dieser selbst ge-

die guten Erfolge, dass Guido's Geschicklichkeit als Lehrer nicht auf sein heimisches Kloster beschränkt blieb.[1]) Er wurde ein Mann des Volkes, und weil er es wurde, hat ihm die Volksstimme alle möglichen Ehren bis auf den heutigen Tag zugedacht; er ist der einzige populär gewordene Musiker des frühen Mittelalters. Die gelehrten Mönchstraktate[2]) in fremdem Idiom, voll dunkler Tiefsinnigkeit, voll fremder Theorien, wanderten entweder aus der Klosterzelle des Verfassers in die Klosterbibliothek oder höchstens auch noch in die Bibliotheken einiger anderer Klöster, wo sie noch jetzt die Hand des nachsuchenden Sammlers zuweilen aufzustöbern und gleich irgend einem verwunderlichen vorweltlichen Geschöpf an's Licht herauszuholen das Glück hat. Meist dedicirte der Verfasser seine gelehrten Werke irgend einem vorgesetzten Abte oder Bischof, der gleich in der Vorrede mit eben so viel

---

wesen sei, scheint um so weniger wahrscheinlich, als Falchi nachgewiesen hat, dass in der Helmold'schen Chronik nicht: „quemdam Guidonem musicum", sondern: „quidem Guidonem musicum" zu lesen ist. Höchst bemerkenswerth sind die Mittheilungen, welche ein französischer Benedictiner Dom Germain Morin in der Revue de l'art chrétienne, Lille 1888, 3me livr., gemacht hat (vgl. Ambr. Kienle in der VS 1889. S. 490 ff.). Hiernach hätte Guido in dem Benedictiner-Kloster S. Maur des Fosses gelebt, von wo er nach England verbannt worden sei (s. S. 164 Anm. 4). Englische Handschriften: Cod. 763 des British Museum, ein Bodleianus (515) und ein Londoner Codex (Arundel 130) citiren einen Guido de St. Mauro als Verfasser des „Micrologus", während ein Gedicht aus einer Handschrift von Troyes (2273) diesen Guido de St. Mauro als hochgefeierten Musiker rühmt. Ein Codex Harleianus 281 endlich bestätigt Guido als Verfasser der Regulae rhythmicae und eines Tractates: „Quid est musica?" Liegt hier keine neue Verwechselung vor, so wäre dies ein hocherfreuliches musikwissenschaftliches Ergebniss.

1) Die Erzählung, als sei Guido auch nach Deutschland gekommen und sei insbesondere vom Erzbischof Hermann nach Bremen berufen worden, um dort den Gesang zu regeln, versuchte Angeloni (Sopra la vita . . . di Guido d'Arezzo, Parigi 1811) als Märchen nachzuweisen. Näheres darüber, so wie über Verwechselung Guido's von Arezzo mit jenem Guido Augensis s. in Kiesewetter's Monographie „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken". Lpz. 1840. S. 9. Anderweitige Schriften über Guido v. Arezzo sind: Bottée de Toulmon . . . Notice bibliographique sur les travaux de Guido Arezzo (Mémoires de la Soc. roy. des Antiqu. de France. T. XIII). Ant. Brandi, Guido Aretino . . . Della sua vita del suo tempo e dei suoi scritti. Studio storio-critico. Firenze 1882. M. Falchi, Studi su Guido Monaco. Firenze 1882. Vgl. auch Guido Aretinus. Revue du chant liturgique. Bull. de la soc. intern. de Gui d'Arezzo I, 1. 1885. Utto Kornmüller, Guido von Arezzo (Kirchenmusik. Jahrb. Bd. II, 1887. S. 1 ff.).

2) Folgendes sind Guido's Traktate: 1) Micrologus. Ausgabe bei GS Bd. 2, 2 ff. Vgl. auch Caecilienkalender 1876. S. 49 ff. Eine Uebersetzung und Erläuterung gab Raym. Schlecht in den Monatsheften f. M.-G. 1873. No. 9 ff. Ebenso: Mich. Hermesdorff. Trier 1876. 2) Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa. Ausgaben bei GS Bd. 2, 43 ff. und von Mich. Hermesdorff. Trier 1884. Möglicherweise sind noch Guidonische Tractate: Die Regulae rhythmicae, Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano . . . und: Quomodo de Arithmetica procedit Musica. (Sämmtlich in GS Bd. 2.)

Demuth als frommer Salbung angeredet und begrüsst wurde.[1]) Guido ist in seinen Traktaten freilich auch ein Mann der grauen Theorie, wie alle Musikgelehrten seiner Zeit; aber er lehrte seine Knaben in der Volkssprache was ihnen fasslich und was für sie brauchbar sein konnte, er übte ihr Gehör, er lehrte sie nach sicheren Kennzeichen unterscheiden, wo der Schritt eines halben und wohin jener eines ganzen Tones gehöre; er schrieb die Gesänge mit einer Notirung, die an das Gedächtniss des Lehrlings keine masslosen Anforderungen stellte, wie die bisherige Notirungsweise, und die sich mit weniger Uebung leicht weglesen liess. Die Unterrichtsweise Guido's lässt sich aus seinen allerdings nur andeutenden Worten einigermassen errathen. „Wer unsere Lehre begehrt," fängt Guido seinen Microlog an, „lerne einige mit unseren Noten niedergeschriebene Gesänge, übe die Hand am Monochord und überdenke fleissig die Regeln." „Da der Gesang aus wenigen Intervallen (*clausulis*) besteht, so ist es höchst nützlich sie dem Gedächtnisse genau einzuprägen, bis man sie im Singen vollständig erkennt und unterscheidet." Guido lehrte seine Schüler die Töne und Intervalle nach dem Monochord kennen, dessen Erfinder er allerdings **nicht** ist, da es nicht allein bei Boetius, sondern auch bei den musikalischen Mönchen vor Guido (Hucbald, Oddo u. s. w.) eine so grosse Rolle spielt, dass man wohl sagen darf, dass das Gebot, welches einst Pythagoras seinen antiken Ordensbrüdern gegeben, auch noch von den christlichen Ordensbrüdern respectirt wurde.

Guido's Skala umfasste einundzwanzig Töne:

$$\Gamma\ A\ B\ C\ D\ E\ F\ G,\ a\ b\ \natural\ c\ d\ e\ f\ g\ \genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ \natural\ c\ d}{a\ b\ \natural\ c\ d}$$

„Dieses sind die Noten des Monochords," sagt er. „Vorerst wird das Γ (Gamma) gesetzt, welches die Neuern beigefügt haben." Dieser Zusatzton war vielleicht mehr als ein Jahrhundert vor Guido bekannt, wenn auch nicht allgemein gebräuchlich. Man hat dieses Gamma lange auf Rechnung Guido's gesetzt (trotz seiner ausdrücklichen Gegenversicherung), ja Mattheson findet darin eine Anspielung, „weil des Aretini Vornahme Guido gewesen

---

1) Aurelianus Reomensis widmet sein Buch dem Archicantor und künftigen Erzbischofe Bernhard unter überaus demüthigen Bitten um Verzeihung, welche so sehr den Ausdruck ungeheuchelter Bekümmerniss und Seelenangst an sich tragen, dass man sich noch jetzt einer mitleidigen Theilnahme nicht erwehren kann. Regino von Prüm beehrt mit seinem Buche den Erzbischof Rathbod von Trier, Berno von Reichenau edn Erzbischof Peregrin (Piligrinus) von Köln, Aribo den Erzbischof Ellenhard von Freising, Cotton einen englischen Abt Fulgentius, Guido von Auge (in der Normandie) den Abt Wilhelm von Rinval in England. Auch Guido von Arezzo macht von dieser fast allgemeinen Sitte keine Ausnahme und widmet seinen Microlog seinem Wohlthäter, dem Bischof Theobaldus von Arezzo.

und hiemit solches Namens Gedächtnuss hat gestifftet werden sollen",[1]) wogegen Marchettus de Padua und nach ihm Glarean und Printz von Waldthurn meint, es sei dieses Gamma den Griechen zur Ehre gesetzt worden als den wahren und ersten Lehrern der Kunst und Wissenschaft.[2]) Aber der wahre Grund ist, dass man in den höheren Octaven bereits ein *G* und *g* hatte und daher für den gleichlautenden tiefsten Ton den griechischen analogen Buchstaben nehmen musste.[3]) Unser Ausdruck „Gamme" für „Tonleiter" schreibt sich davon her. Die Töne, zu deren Bezeichnung die grossen lateinischen Buchstaben dienen, nennt Guido tiefe (*graves*), die mit den kleinen lateinischen Buchstaben bezeichneten hohe (*acutae*), die fünf mit Doppelbuchstaben bezeichneten heissen überhoch (*superacutae*). „Manche schelten sie überflüssig, wir wollen aber lieber Ueberfluss haben als Mangel leiden," meint Guido. In der Octave der hohen und unter den überhohen wird das *B* in das runde und das quadrate unterschieden: „das runde *b*, weil es das aussergewöhnliche ist, nennen sie auch das hinzugefügte (*adjunctum*) oder weiche (*molle*); man hat es deswegen beigefügt, weil *F* mit der von ihm um einen Tritonus entfernten Quarte ♮ übereinzustimmen nicht vermochte; beide aber, *b* und ♮, dürfen in derselben musikalischen Phrase (*neuma*) nicht vorkommen", „so wenig als am Himmel zugleich die Zeichen des Widders und der Wage funkeln können," bemerkt dazu der stets bilder- und gleichnissreiche Aribo.[4]) Also strenge Diatonik; im ungehörigen Gebrauche dieser zwei Töne,

---

1) Neueröffnetes Orchester, Hmbg. 1713. S. 290. Am bequemsten macht es sich Elias Salomonis (Ende 13. Jahrh.), er sagt: quia ita placuit primis inventoribus, majoribus nostris (Musica cap. III bei GS Bd. 3. S. 19).

2) Sed quare Gamma et non Alpha, quae est prima litera Alphabeti Graecorum? Dicimus: eo quod Gamma est prima litera, qua describitur ipsorum nomen (Marchetti de Padua Lucidarium musicae planae, Tr. IX. c. 1. GS Bd. 3. S. 97)... nempe ut haud immemores essemus, hanc disciplinam, ut alias omnes a Graecis esse (Glareanus, Dodecachordon I. 1). „Dem ersten, nemlich dem *A*, hat er das Griechische *Γ* vorgesetzt, damit er andeutete, dass die Griechen die Erfinder der Music gewesen." ... „Zwar seyn etliche die da wollen, dass er mit dem *Γ*ut, gleichsam als hiesse es Gut oder Guido, seinen Nahmen habe wollen ausdrücken" (Printz, Edle Sing- und Klingkunst. Dresd. 1690. S. 106).

3) Daher singt ein alter Tractat Ars musica, der (s. Burney Bd. 2. S. 129) den Gerbertus Scholasticus zum Verfasser hat und sich in der Rawlinson'schen Manuscriptensammlung zu Oxford befindet:

Gamma in primis posita
Quibusdam est incognita,
Nam *Γ* graecum nomine
Non invenitur in *A B C*.

Auch Abt Oddo (im Dialog) meint: quae (litera) quoniam raro est in usu a multis non habetur (GS Bd. 1. S. 253).

4) Cum ... inter *b* et ♮ nulla sit consonantia patet profecto, quod illae duae literae sint pro uno discrimine. Illarum literarum neumae nunquam in unum conveniunt, sicut libra et aries pariter non videntur. Consurgens aries libram, libra vellera mergit (bei GS Bd. 2. S. 209).

im widrigen Zusammenstossen derselben erblicken die späteren Lehrer den „Teufel der Musik", vor dem Harmonie und Wohlklang flieht. „Dieses weiche *b*," fährt Guido fort, „benutzen wir zumeist in den Gesängen, die von *F* oder *f* ihren Ausgang nehmen; *G* gehört (als Quarte) zum ersten (authentischen) Ton, *a* zum zweiten, *b* aber zum dritten; daher es viele gar nicht erwähnen. Willst du das weiche *b* vermeiden, so stimme die Neume, in der es vorkommt, so (*neumas ita tempera*), dass du statt *F*, *G*, *a b* vielmehr *G a* ♮ *c* habest." Ein bemerkenswerthes Seitenstück zu dieser Transposition erwähnt Guido an einer anderen Stelle. Es sei für im Gesange Geübte sehr nützlich, denselben Gesang nach den vier (Kirchen-) Tonarten zu verändern (*variare*) und Töne und Halbtöne jedesmal dort zu singen, wo sie nach der Tonart hingehören. Er erläutert es durch jenes schon aus Hucbald bekannte *Tu patris sempiternus es filius:*

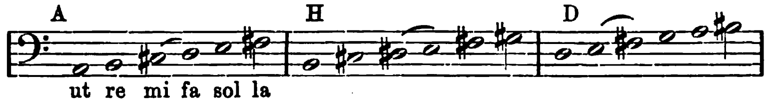
1. Ton	*D*	*F G G G G G a F⁀E D*
2. „	*E*	*G a a a a a* ♮ *G F⁀E*
3. „	*F*	*a* ♮ ♮ ♮ ♮ ♮⁀*c a G F*
4. „	*G*	♮ *c c c c c d* ♮⁀*a G*

(Von *a* aus würde der Gesang wieder dem ersten, um eine Quinte tieferen gleichklingend *a c d d d d d e c*⁀♮ *a*.) Diese starr diatonische Umsetzung ist eine wirkliche Veränderung des Motivs, während jene andere (zur Vermeidung des runden *b*) keine ist, sondern nur eine genaue Wiederholung des Gesangs um eine Tonstufe höher. Beide aber nehmen auf die Zwischenstufen der normalen Tonreihe von *Γ* bis $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{e}$ (nämlich *gis, cis, dis* u. s. w.) auf die Halbtöne, welche möglich sind, aber ausserhalb des Systems liegen, keine Rücksicht. „Es gibt Manche," sagt Guido, „welche statt der kleinen Terz nur einen Ton nehmen: z. B. im Gesange *diffusa est gratia* steigen Viele, da in *F* anzufangen ist, um einen ganzen Ton herab (statt nach der kleinen Terz *D* nach *Es*), wo doch vor *F* ein Ganzton nicht zu finden ist (*cum ante F tonus non sit*) — und so kommt auch das Ende dahin, wo kein Ton existirt (*ubi nulla vox est*)." Dagegen konnte kein Bedenken entgegenstehen, dass man, eben so gut wie der Gesang von *a* aus mit jenem von *D* aus identisch wurde, auch von einer andern Stufe aus anfangen mochte, aber die Halbtöne genau an die rechte Stelle zu setzen bedacht war. Man verständigte sich über den Ton, in dem man singen wollte; es kam nicht auf die absolute Tonhöhe, sondern auf die genaue Einhaltung derselben Intervallschritte auf beliebiger Grundlage, insbesondere auch darauf an, die zwei Halbtöne der allein zugelassenen diatonischen Skala an ihre gehörigen Stellen zu setzen, worin ja das charakteristische Unterscheidungszeichen der Kirchentonarten lag.

Indessen blieb die Skala $\Gamma - \frac{e}{e}$, wie man sie sich auf dem Monochord, als dem Fundament aller Musik, durch die vorgeschriebene Theilung der Saite versinnlichte, doch die eigentliche Grundskala, und man empfand die Transposition sehr wohl als solche. „Wenn du,“ sagt Franchinus Gafor, „das tiefe *H* (♮ *mi grave*) um einen Halbton tiefer nimmst, so musst du die Tonreihe auf einem hinzugefügten *F*, einem unter das Gamma niedergedrückten Ganzton anfangen, daher man solche Musik füglich die hinzugefügte (*acquisita*) nennen sollte“.[1]) Erhöht man dagegen im Systeme der *Graves* das *F* um einen halben Ton (in *Fis*), so nimmt die Sechstonreihe (das Hexachord) mit *A* statt mit *C* ihren Anfang.[2]) Pietro Aron warnt die Vorsteher der Sing-

1) Diese tieferen Töne unterhalb des Gamma soll (nach der Angabe Adams von Fulda) zuerst der berühmte Wilhelm Dufay, zu Ende des 14. Jahrhunderts, angewendet haben. S. bei GS Bd. 3. S. 350.

2) Inde, si in *E-la-mi* gravem permutaveris *mi* in *fa:* deponetur *fa* majore semitonio in grave (das *E-la-fa* oder *Es*, genannt *fa fictum*): cujus Exacordum in ♮ mi gravem acquiret exordium [*B C D Es F G*] (ut re mi fa sol la). Quod si in *C-fa-ut* gravem *fa* permutaveris in *mi* [f in *fis*] per transitum majoris semitonii in acutum, exacordum hujusmodi in *A-re* initium assumet. Quum autem in ♮ *mi* gravem permutaveris *mi* in *fa* [♮ in *B*] per transitum majoris semitonii in grave, exacordum ipsum incipies in acquisitam *F-fa-ut*, tono sub *Γ* depressam: quare non incongruum est, vocum hujusmodi considerationem *Musicam acquisitam* vocitare (Franchinus Gafor, Pract. mus. III. c. 13). Das sogenannte natürliche Hexachord, wie es die Solmisation nannte, umfasst die grosse Sexte *C D E F G A* (ut re mi fa sol la; VI, ½ zwischen E und F). Wird nun *H* in *B* erniedrigt, so muss das analoge Hexachord sein: $\frac{F}{F}$ *Γ A B C D* (ut re mi fa sol la; VI, ½ zwischen A und B). Bei Erhöhung des *F* in *Fis* wird als Stammton natürlich *A* genommen werden müssen, weil letzteres eine grosse Sexte tiefer liegt als *Fis*; überdies wird aber (was Franchinus übergeht) auch *C* erhöht werden müssen: *A H Cis D E Fis* (ut re mi fa sol la; VI, ½ zwischen Cis und D). Aron gibt in seinem Lucidario (libr. 4, c. 6 del modo di procedere coll sei sillabe accidentali nello stormento detto Organo), Vinegia 1545, fol. 36, die Transpositionen dieses Hexachords in Notenschrift



und so weiter. Solche Weitläufigkeiten hingen sich an Sachen, die uns heutzutage selbstverständlich scheinen. Das Nähere über die Bedeutung der Silben *ut re mi fa sol la* weiterhin bei Darstellung der Lehre von der Solmisation.

chöre, sie sollen nicht durch unvorsichtiges Transponiren der Gesänge dem begleitenden Orgelspieler auszuführen zumuthen, wofür seiner Orgel die entsprechenden Töne fehlen.[1]) Das Alles fällt freilich in weit spätere Zeit. Durch die fingirten Skalen lernten allmählich die Sänger die Zwischentöne nach dem Gehör wohl unterscheiden und sie mit der Stimme richtig hervorbringen. Die dritte authentische Tonart musste ihnen die Ueberzeugung verschaffen, dass das Ohr von einem unterhalben Tone des Grundtones (dem Subsemitonium Modi oder Leiteton) bei weitem mehr befriedigt werde als durch einen Ganzton, ja ihn bei Tonschlüssen dringend begehre. Es setzt sich daher im Laufe der Zeit die Uebung fest, auch z. B. im ersten Kirchentone bei Schlüssen statt des in der Skala befindlichen *C* das fremde, nur aus einer fingirten Skala herüberzuholende *Cis* anzugeben. Dieses und ähnliches Einmischen fremder Töne in die Töne „der Hand" hiess, da sie aus fingirten „Händen" oder Skalen herrührten, fingirte Musik (*musica ficta*), welche, wie Hermann Finck (1556) sagt, um der Consonanz willen auf jeder beliebigen Tonstufe jeden beliebigen Ton fingirt.[2])

Diese sogenannte fingirte Musik, von der noch die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, z. B. Hermann Finck und Nicolaus Listenius, wie von einer wichtigen Sache reden,[3]) war, wie Tinctoris definirt, „jeder ausserhalb der regelmässigen Hand (d. i. des Systems *Γ* bis *dd*) vorgetragene Gesang",[4]) ein Gesang also, der auch die chromatischen Zwischentöne berührte, wie denn Franchinus Gafor geradezu erklärt, dass chromatische Gesänge so viel bedeuten wie fingirte.[5]) Dieses Einmischen der

1) A. a. O. Maestri di Capella: che quando alcuna volta aviene, che ne loro Cori ritrovano qualche concento composto regolarmente sopra 'l sesto overo sopra l'ottavo tuono, il quale loro parra, che loro sia incomodo il suo ascendere, essi non deono per accomodarse discomodare il loro Sonatore dell' Organo con fargli a sapere, che per loro commodità voglia rimovere dal sesto tuono la corda di *F* et collocarla un tuono più basso, il qual tuono nascera in *E* ma col segno del *B* molle . . . questi tali musici solo attendono alla loro commodita senza considerare quello, che l'organista puo operare. — Die Orgeln hatten nämlich die Tasten *Dis gis*, aber nicht *Es* und *As*. Wenn also die Sänger den Accord *Es G B* angaben, musste der Orgler begleiten *Dis G B*, wobei das *Dis* nicht rein stimmte. Die Sänger durften aber nicht in *Dis* singen, sonst hätte in der Orgel wieder das *B* (statt *Ais*) nicht gestimmt.

2) Musica ficta fingit in clave quacunque vocem qualemcunque, consonantiae causa (Mus. pract. Regula IX mutationum).

3) Selbst noch Buttstedt in seinem 1716 erschienenen Buche: *Ut re mi fa* u. s. w. redet S. 125 vom „tono ficto: *a—cis*" im Gegensatze zum „tonus naturalis *a—c*".

4) Ficta musica est cantus praeter regularem manus traditionem editus (Tinctoris Diffinitorium, CS Bd. 4. S. 184).

5) . . . quae *chromatica* dimensione ducuntur *coloratas* demonstrant cantilenas, quas et *fictas* dicunt (Franchinus Gafor, Pract. mus. III, 13).

Zwischentöne in die strenge diatonische Skala des Systems geschah aber, wenigstens in den älteren Zeiten, keineswegs im Sinne der wirklichen Chromatik (z. B. *c* ♯ *c d e f* ♯ *f g*, mit welcher man erst zu Ende des 16. Säculums, angeregt von den antiken Musikschriftstellern, einzelne wunderliche Experimente zu machen anfing), sondern um durch gewisse Wendungen, wie die Anwendung des Subsemitoniums, die Härte der ungebrochenen Diatonik zu mildern und den unabweisbaren Forderungen des Ohres gerecht zu werden. So lange man den Gregorianischen Gesang, den „pur lautern Choral", im Einklange ausführte, ging es sehr wohl an, keine anderen als die jedem Kirchentone nach strengster Diatonik zugewiesenen Töne anzuwenden; sobald man aber mehrstimmig zu singen anfing, musste sich das Missliche eines starr diatonischen Gesanges fühlbar machen, und es mussten die fingirten Töne aushelfen. Dies war die eine Bedeutung der *Musica ficta.* Sie hatte aber noch eine zweite: sie bedeutete auch so viel wie transponirte Musik. Die Solmisation, wie wir bald hören werden, erkannte drei Haupt- und Ausgangstöne an: *c*, *g* und *f*, welche sämmtlich *ut* genannt wurden; der nächste Ton (*d*, *a* und *g*) hiess *re*, und so weiter: *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Wurde nun ein anderer Ton als einer jener drei zum *ut* genommen, z. B.:

e ♯ *f* ♯ *g* ⁀ *a* *h* ♯ *c*
oder ♯ *c* ♯ *d* ♯ *e* ⁀ ♯ *f* ♯ *g* ♯ *a*
ut re mi fa sol la

das heisst: sang man transponirt, so war das ebenfalls *Musica ficta*, weil sie fremde Zwischentöne, die nicht im Stammsystem waren, anwendete. „*Cantus fictus,*" sagt Hermann Finck, „heisst bei den Musikern derjenige, bei welchem ein Ton auf einer anderen Stufe gesungen wird, auf der er seinem Wesen nach nicht ist";[1]) und Nicolaus Listenius in seiner *Musica* erklärt: „er sei ein solcher, wo die Töne nicht an ihre herkömmlichen Stellen gesetzt werden".[2])

---

1) Additur et cantus, quem Musici *fictum* vocant, quando vox (es ist eine der Silben der Solmisation gemeint, wovon später) canitur in clave aliqua, in qua essentialiter non inest, neque in ejusdem octava, videlicet *mi* in f-fa-ut, *fa* in a-la-mi-re et e-la-mi: Quo utimur propter euphoniam cantus, ac ad vitanda prohibita intervalla (Herm. Finck, Mus. pr. Viteb. 1556 „de cantu" S. 21).
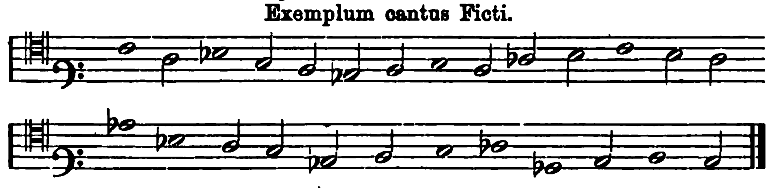
2) I, c. 6 (Vitebergae 1537). Est igitur *musica ficta* cantus contra scalae situm editus, hoc est talis, in quo voces debitos suos locos non sortiuntur, veluti cum *ut* in *E*, *re* in *F*, *mi* in *G* etc. aut secus canitur. Fingit enim haec in quacunque clave quamcunque vult peregrinam vocem contra clavis naturam et proprietatem. Cujus mutatio et evitatio in plerisque cantilenis est transpositio, in quibusdam sine discrepantia.

In einer Handschrift der Bibliothek von Gent[1]) wird erklärt: die „fingirte Musik" bestehe darin, dass ein Halbton genommen wird, wo ein Ton stehen sollte, und umgekehrt.[2]) Das Erhöhungskreuz (*Diesis*) kommt in der Form ✕ schon bei den ältesten französischen Contrapunktisten zu Ende des 13. Jahrhunderts (in dem Rondellus „*fines amourettes*" von Adam de la Hale ausdrücklich der zu erhöhenden Note beigesetzt) vor. Fra Giovanni (Anglico) Ottobi wollte dann in seiner „*Caliopea legale*" dieses Zeichen auch in die Familie der *b* eingereiht wissen: er nannte

---

omnino mutari nequit. Exempla sunt ubique obvia, quare tantum hic exemplum unius vocis pro ejus declaratione ac imitatione ponam:

Exemplum cantus Ficti.



1) M. S. No. 171. 2e partie, c. XVI.

2) Coussemaker (Hist. de l'harm. du moyen âge. S. 39 u. 40) schreibt dieses Manuscript dem Karthäuser Dionysius Lewts aus Ruremonde zu, wogegen es Fétis (Rev. mus., Jahrg. 1834. S. 19 fg.) für ein Werk des Karthäusers von Mantua hält. Die betreffende Stelle lautet im Originale: Ficta musica nihil aliud est, quam positio toni pro semitonio et contra. Et si inter duos gradus musicales immediatos semitonium poneretur, ubi regulariter ponendus esset tonus, vel e contra, ficta musica est, quam fictam musicam appellant plerique, cantare per conjunctas. Unde sciendum, quod conjuncta dicitur alicujus deductionis vel proprietatis musicalis de loco proprio ad locum alienum secundum sub et supra transpositio. Unde sequitur quod tunc cadit semitonium ubi regulariter deberet cadere tonus et contra. Quae tamen conjunctae dicuntur propterea inventae, ut si quis cantus irregularis foret, per eas ad regularem cantum debite reduci posset.

Unde sciendum est, quod apud veteres ficta musica solum in tribus gradibus ponebatur, scilicet:

1. *mi* per ♮ durum in *f-fa-ut* in linea cujus vox *ut* cadebat in *D sol re* cum correspondentia caeterarum vocum ad ipsam consequentium.

2. Ponebant *fa* pro *b* molle in *E-la-mi* in linea cujus vox *ut* cadebat in ♭ *fa* ♮ *mi* in spacio cum correspondentia caeterarum vocum ad eam consequentium.

3. Et ponebant *mi* per ♮ durum in *f-fa-ut* in spacio, cujus vox *ut* cadebat in *d la sol re* cum correspondentia caeterarum vocum ad eam consequentium.

Unde tales exstant versus:

Ut D sol re tenet ♭ fa ♮ simul et d la sol re,
Quando ficta suum deprimit musica cantum.

Bei 1 und 3 ist *fis* (*d e* ♮ *f g a h* u. s. w.), bei 2 ist *es* (*b* $\bar{c}$ *d* $\overline{es}$ *f g*) zu verstehen. Den Zusammenhang der Musica falsa oder ficta mit der Instrumental-Musik erläuterte Rob. Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Mon.-Hefte f. Mus.-Gesch. XVII. 1885. No. 8. 61 ff.

es das liegende *b* (*b giacente* ⌐), als Seitenstück zu dem *b rotundum* (♭) und *b quadrum* (♮).[1])

Sowohl der alte einfache Gregorianische Gesang, als die spätere kunstvolle Mensuralmusik konnte auf fingirten Stufen ausgeführt werden.[2])

Die strenge Diatonik erlaubte ursprünglich nicht diese fingirten Töne ausdrücklich zu schreiben oder zu nennen; die Singlehrer umschrieben die Sache, indem sie den Schüler anwiesen in bestimmten Fällen den Ton unter der Finalis „scharf zu singen",[3]) das heisst um einen halben Ton zu erhöhen. Solche Töne durfte man als zulässige Ausnahmen hören lassen, und es war eine Hauptaufgabe für den Sänger die Stellen, wo sie anzubringen waren, richtig zu treffen. „Man dürfe nach Bedürfniss des Tons und nach Nöthigung (*cogente tono et necessitate*) dergleichen anbringen," meint Adam von Fulda; „denn wie eine richtige Anordnung (*coaptatio*) der Modulationen die ganze Seele erfreut, so wirkt es verletzend, wenn man etwas Falschklingendes (*depravatum*) zu hören bekommt". Die fingirte Musik unterhöhlte allmählich den Grund, auf dem die starre, unbeugsame Diatonik stand, und bereitete die Befreiung der Musik aus den einengenden Banden der authentischen und plagalen Töne vor. Guido kennt diese

---

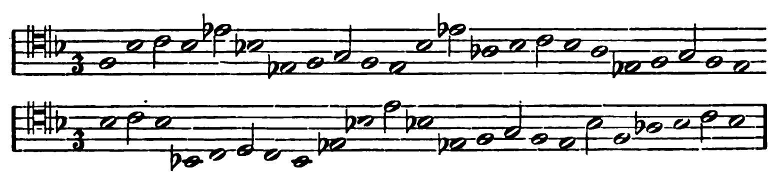
1) Durch E. Coussemaker (Hist. de l'harm. du moyen âge. S. 295 ff.) besitzen wir jetzt den vollständigen Text der Caliopea legale. Auch Pietro Aron redet davon in der Aggiunta al Toscanello. Ven. 1552. fol. 25: ... „il quale segno presente ✕ e stato chiamato da *Bartolomeo Rami* musico dignissimo, veramente da ogni dotto venerato, segno di *b quadro* e da frate *Giovanni Ottobi* e stato chiamato *segno di b quadro iacente*, e questo ♮ da lui e stato chiamato *segno di b quadro retto.*" Weiterhin bemerkt Aron: „dico che ditto segno sara più ragionavolmente chiamato *b quadro* che *diesis*, lo effetto e il nome non hanno insieme con rispondenza." [Erste Ausg.: Vinegia 1539.]

2) Possunt autem ambae, simplex et mensurabilis, esse vera aut ficta. (Adam von Fulda.) Vgl. R. Schlecht, Ueber den Gebrauch der Diesis im 13. u. 15. Jhdt. (Mon.-Hefte f. Mus.-Gesch. IX, S. 79 ff.)

3) In einem Manuscript aus dem 14. Jahrh. in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz heisst es: Non debet falsa musica signari. Buttstedt (*Ut re mi fa sol la*, Tota Musica et Harmonia aeterna Erf. [1716] S. 143) sagt: „In dem grossen Veni sind die limites gleich anfangs um eine Secund überschritten *do re re* (*c d d*, veni). Allein weilen das *do* scharff gesungen wird, als wenn dass Signum diaeseos darbey stünde, so macht es nur eine halbe Secunde aus." Also *cis-d d*. Das *b* molle sollte aber ausdrücklich angesetzt werden. Johannes Cotton (bei GS Bd. 2. S. 235) sagt darüber: Quod in qua neuma *b* molle sonat, super eandem a scriptore ponendum est. Es fehlt indessen nicht an Beispielen, wo es durchaus nur supponirt wird, z. B. in einem später zu erwähnenden dreistimmigen Regina coeli laetare aus der Strassburger Bibliothek, welches aus dem 15. Jahrhundert herrührt, u. s. w.

sogenannten Fictionen noch nicht, er würde sonst irgend eine Erwähnung davon machen, und sieht in dem *b rotundum* keineswegs eine Fiction, was es doch in der That ist.[1]) Zu Guido's Zeit war die Gesangkunst und die musikalische Grammatik noch nicht ausgebildet genug; es kam vorläufig darauf an, die Töne der rein und streng diatonischen Skala richtig unterscheiden und angeben zu lernen. Selbst das Subsemitonium hielt die strenge, starre Diatonik jener Epoche für unzulässig, das beim dritten authentischen Tone aber im Systeme lag. Guido findet gerade deswegen im dritten Kirchentone eine Unvollkommenheit: *authentus tritus . . . propter subjectam semitonii imperfectionem.* Uebereinstimmend erwähnt es das (fälschlich) dem heil. Bernhard zugeschriebene Tonale als besondere Eigenheit des fünften und sechsten Kirchentones, dass sie unter dem Finaltone ein Semitonium haben.[2]) Regino von Prüm bemerkt ganz ausdrücklich, dass in den acht Kirchentönen „nicht allein alle Harmonie der geistlichen Melodie, sondern auch alle natürliche Cantilena enthalten sei, und dass sie

1) Franchinus Pract. Music. III, 13 glaubt in Guido an dem *b* rotundum eine Andeutung der fingirten Musik zu erkennen: in diatonico autem Guidonis introductorio Musica ficta unico toni monstratur intervallo: ubi videlicet *b* mollis exacordum quartam disponit chordam *fa*, quae toniaeam scindit distantiam inter a-la-mi-re et ♮ *mi, seu inter Mesen et Paramesen instar tetrachordi conjunctarum.* Franchinus hält, wie man sieht, das *b* rotundum speciell deswegen für fingirt, weil in dem ihm als Autorität geltenden antiken System der 18 Töne zwischen Mese *(a)* und Paramese *(h)* dieser Zwischenton *b* nicht, sondern erst im höheren Tetrachord synemmenon vorkommt. Aber er hat in der Hauptsache völlig Recht. Denn legt man die diatonische Skala von *C* zu Grunde, so ist das *b* rontundum nur im Sinne der musica ficta (für die gleiche Tonreihe von *F*) zu deuten. Adam von Fulda (I. 1) sagt: Regulata *ficta est, quando in clavibus voces transponuntur* ut puto in omnibus, *in quibus fa localiter non ponitur, potest poni b molle,* similiter in omnibus clavibus, in quibus *fa* localiter ponitur, *potest poni* ♮ *durum* cogente tono et necessitate. Ornitoparchus gibt zu seinen Regulae musices ficte (Music. act. Micrologus Lips. 1517) folgendes „Musicae Ficte exercitium":



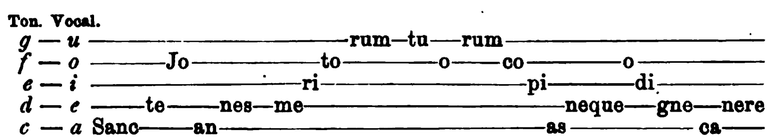
Hier ist unser *Es*-Dur mit seinen drei *B* so vollkommen da, wie man es nur wünschen mag. Figulus (Mus. Pract. elem. brev. Norib. 1565) lehrt: (transponitur) tribus modis: ex ♮ duro in *b* molle, ex *b* molli in ♮ durum, *ex b molli, in fictum.*

2) Similiter omnes cantus quinti toni debent habere sub finali vel sub quinta semitonium, vel supra sextum tonum, omnes vero cantus sexti toni exigunt sub finali vel sub quinta semitonium. (Tonale S. Bernardi, bei GS Bd. 2. S. 268.)

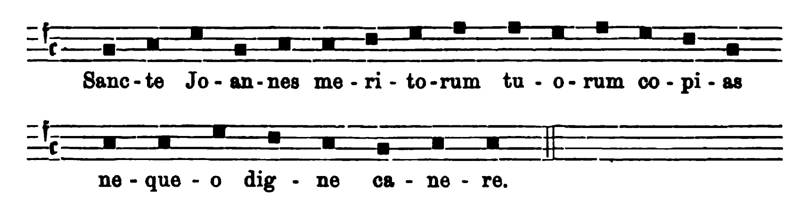
kein Semitonium, keine Diesis, keine Apotome annehmen.“ Die ältesten Orgeln besassen nur die diatonische Skala, höchstens mit Unterscheidung des runden und quadraten *b*. Was uns bei solchem Verfahren hart oder geradezu unleidlich klingt, erregte damals keinen Anstoss; die Musik war ein Produkt des rechnenden, combinirenden Verstandes, nicht der Phantasie, sie brauchte nicht schön zu sein, wenn sie nur den Anforderungen einer imaginären Regelrichtigkeit entsprach. Höchst bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht das rein mechanische Verfahren, welches Guido zur Erfindung neuer Melodien vorschreibt. Zum Gesange, zum Angeben der Töne sind die Vocale dienlich, welche ja in keiner Silbe fehlen. Man setze denn die Vocale unter die Noten des Monochords:

a b ♮ c d
Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g a b♮ c d
a e i o u a e i o u a e i o u a e i o

Jetzt nehme man irgend einen Redesatz, der gesungen werden soll, und ordne die Töne nach den Vocalen, die darin vorkommen, z. B. den Satz: *Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere.*



Hiernach gestaltet sich in Noten folgende Melodie:

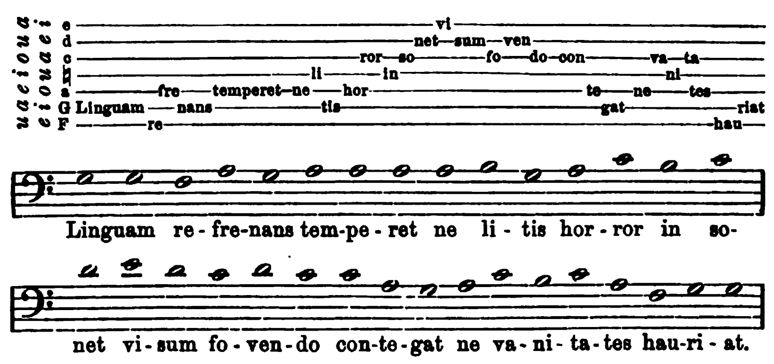


Das ist nicht etwa eine blosse Spielerei, wie jene Invention des übrigens obskuren Malers Labruzzi zu Rom (um 1800), der die Geschicklichkeit besass, aus je fünf Punkten für Kopf, Arme und Beine eine Menschengestalt herauszufinden, und nach fünfzehn ihm von einem deutschen Prinzen gegebenen Punkten einen Hercules am Scheidewege zwischen Tugend und Laster componirte; kein blosser Scherz, wie man nach zufälligen Worten und Reimklängen Gedichte improvisirt, sondern es ist wirklich der „Kern melodischer Wissenschaften“, die Art, „alles mögliche Geschriebene in Gesang zu setzen“ (*quod ad cantum redigitur omne quod scribitur*).

Johannes Cottonius, der Commentator Guido's, findet diesen Weg der Melodieerfindung durch Vocale (*qualiter per vocales cantus possunt componi*) wahrhaft schön; doch sei er vor Guido nicht gebräuchlich gewesen (*modulandi viam pulcram sane, sed ante Guidonem inusitatam*). — Es bedürfte kaum dieser letzten Versicherung, um uns vor der Besorgniss zu bewahren, dass die alten schwungvollen Gregorianischen Melodien etwa auch solche in der Retorte der fünf Vocale erzeugte Homunculi seien. Wir werden übrigens noch zu Ende des 15. Jahrhunderts dem Curiosum begegnen, dass Josquin des Prés das Thema einer grossen Messe auf diese Art nach den Vocalen des Namens *Hercules Dux Ferrariae* construirte. Aribo Scholasticus,[1]) der ganz kurz nach Guido's Zeit lebte und schrieb, erfasste mit vielem Interesse dieses Bleigiessen von Melodien, wie man es nennen könnte, weil bei der erwähnten harmlosen Belustigung auch zuweilen etwas herauskommt, was beinahe wie eine menschliche oder thierische Gestalt aussieht, so gut wie bei dieser Compositionsart zuweilen etwas, das beinahe wie eine Melodie klingt. Nicht allein nach dem, was der „ehrwürdige Guido" (*venerabilis Guido*) gelehrt, ordnete unser Scholasticus seine Vocale, sondern er trieb die Sache noch weiter und setzte unter die erste Vocalreihe nun eine zweite veränderte, wodurch dann jeder Vocal zwei Töne zur Verfügung erhält:

a ♭ ♮ c d
Töne: *Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g a♭♮ c d*
Vocale: *a e i o u a e i o u a e i o u a e i o*
o u a e i o u a e i o u a e i o u a e

Er erweitert ferner den Umfang auf sieben Stufen und erhält sofort folgenden Melodiehomunculus:[2])



1) Aribo Scholasticus Aurelianensis (von Orléans) nennt ihn Engelbert von Admont (bei GS II. S. 289). Aber Aribo dedizirt sein Buch Domno *suo* Ellenhardo; dieser war Bischof von Freising und starb 1078.
2) GS Bd. 2. S. 20.

Durch die grössere Zahl der verwendeten Töne wird das Zusammenhanglose und Willkürliche, wie begreiflich, nur noch fühlbarer. Wenn irgend etwas der Harmonie des Organums ebenbürtig heissen darf, so ist es ohne Zweifel diese Art Melodie, und in der an Sonderbarkeiten nicht eben armen Geschichte der Musik gehören diese zwei coäven Erscheinungen gewiss zu dem Allersonderbarsten. Glücklicherweise aber liess man es doch nicht bei dieser Art Melopöie bewenden; Guido verlangt, dass die Wirkung des Gesanges dem Wechsel der Dinge, von denen er handelt, angepasst werde: für traurige Sachen traurige Tonverbindungen (*neumas*), für heiter ruhige Sachen, angenehme, für den Ausdruck des Glücks jubelvolle;[1]) und Cottonius fängt sein Capitel von der Melodiebildung sogar mit einem ästhetischen Machtspruche an: „das erste Gesetz der Melodik (*praeceptum modulandi*) ist, dass der Gesang nach dem Sinn der Worte ein verschiedener sei. Gleichwie der Dichter, wenn er Lob ernten will, darauf bedacht sein muss, seine Darstellungsweise nach dem behandelten Gegenstande einzurichten (*ut facta dictis exaequet*) und nichts den behandelten Begebenheiten Unangemessenes sage: so muss auch der Musiker seine Gesänge so einrichten, dass sein Gesang auszudrücken scheine was die Worte aussprechen. Soll er einen Gesang für einen Jüngling componiren, so sei dieser Gesang eben auch jugendfrisch und übermüthig (*juvenilis et lascivus*); gilt es einem Greise, so muss der Gesang verdriessliche Ernsthaftigkeit ausdrücken (*morosus sit et severitatem exprimens*). Ein Comödienschreiber, welcher einem Jüngling die Sprache eines Greises zutheilen oder einen Geizigen gleichwie einen Verschwender reden lassen wollte, würde ausgelacht, wie bei Horaz Plautus und Dossenus eingeführt werden;[2]) so verdient ein Musiker (*modulator*) Tadel, wenn er bei einem traurigen Gegenstande eine hüpfende oder bei einem fröhlichen eine trauervolle Weise (*modum*) anbringt. Der Musiker denke also daran, dass sein Gesang bei Trauermusiken herabgedrückt, bei fröhlichen Anlässen hoch klinge. Dieses wollen wir nicht also einschärfen, als müsse es stets so sein; aber wenn es so ist, so wird es für einen Vorzug gelten können (*ornatui esse dicimus*). Wir haben dafür einige Beispiele. Die Antiphone am Auferstehungsfeste hat

---

1) Item ut rerum eventus, sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus jucundae, in prosperis exultantes et reliquae. (Micrologus XV bei GS Bd. 2. S. 17.)

2) Cotton meint die Stelle: Horaz, Epistolae II, 1, 170 ff.:

— — — adspice, Plautus
Quo pacto partes tutetur amantis ephebi,
Ut patris attenti, lenonis ut insidiosi;
Quantus sit Dossenus edacibus in parasitis u. s. w.

selbst in ihrem Klange eine Art freudiger Erhebung. Die Antiphone vom König David aber scheint nicht blos in den Worten, sondern auch in den Klängen von Trauer zu tönen. Klagelieder werden meist im hypolydischen Tone gesungen, weil er kläglich klingt".[1]) Cotton will Ausdruck, sogar Charakteristik, freilich aber nur nach der grossen primitiven und allgemeinsten Unterscheidung, die selbst das Volk in seinen Liedern macht und deutlich empfindet, ob nämlich etwas lustig oder ob es traurig klinge; ferner ist der Ausdruck doch nur Zier, entbehrliche Beigabe; und endlich sucht Cotton, ganz im Sinne seiner Zeit, den entscheidenden Punkt in den eigentlich unwesentlichen Aeusserlichkeiten des Modus: will man ein Klagelied, so singe man hypolydisch, und damit ist alles geleistet. So laufen auch die Regeln, die Cotton für freie (nicht an die Vocale des Textes gekettete) Melodiebildung gibt, darauf hinaus, wie weit jede Tonart in ihrem Umfange gehen könne und dürfe; man solle die unangenehme Wiederholung gleicher Töne vermeiden, die Melodieabsätze möglichst nach den Abschnitten der Redesätze ordnen u. s. w. Sehr schön sei es, wenn der Quarte zuweilen die grosse oder kleine Terz vorangehe (also z. B. ♮ *c e d c* oder *c d f e d c*; wir finden diesen Schritt öfter in den Sequenzmelodien angewendet);[2]) sehr schön sei es auch durch drei Töne absteigen und gleich wieder durch dieselben aufsteigen (wie *a g f, f g a*).
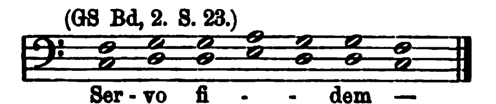
Man sieht, dass es der Musik auf der mathematischen Schulbank zuweilen unheimlich wurde und dass sie sich wie im Traume erinnerte, sie habe ja irgend einmal mit der Schönheit etwas zu thun gehabt, und ihre ganze Bestimmung bestehe denn doch nicht darin nachweisen zu müssen, dass die halbirte Saite gerade um eine Octave höher klingt als die ganze. Der gelehrte Abt Regino von Prüm gibt ihr das Zeugniss: sie offenbare die Sitten der Menschen, harte und kräftige Völker lieben kräftig harte Weisen, friedfertige und sanfte Völkerschaften eben auch sanftere Lieder; sie wecke kriegerischen Muth, beruhige zum Schlummer u. s. w. Dann kommen wieder die alten Geschichten von dem durch Pythagoras beschwichtigten Zornigen u. s. w. Mit den aus den Textvocalen herausbuchstabirten Melodien wenigstens konnte man sicher keine Wunder wirken. Im Grunde liess sich auch die Schönheit der Melodik so wenig im 11. Jahrhundert als noch heute auf feste Regeln zurückführen oder lehren. Melodie ist die Blüte der Musik, welche frei spriessen und sich entfalten muss, deren Schönheit sich empfinden aber nicht erklären lässt, so wenig

1) GS Bd. 2. S. 253.
2) Vgl. S. 122.

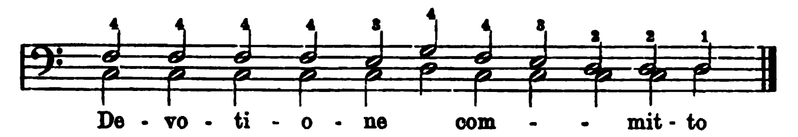
als man (nach Justus Möser's treffendem Ausdruck) das Unendliche durch die vier Species berechnen kann. In den Zeiten Guido's und Cotton's aber lief Musik wirklich auf die vier Species hinaus und harrte, in den Kasten des Monochard's eingesargt, einer fröhlichen Auferstehung. Die von Guido (dem angeblichen Erfinder der „**Diaphonie**" oder gar des Contrapunktes) gelehrte Mehrstimmigkeit ist eben das alte Hucbaldische Organum in seinen beiden Gattungen. Das Parallelorganum in Quinten ist aber, wie Guido meint, doch gar zu hart; das von ihm angenommene, in Quarten, sei weicher. Das Organum bestehe aus Tönen, die in Eintracht verschieden und in der Verschiedenheit einträchtig sind: ein Antithesenspiel, das so sehr an den ganz gleichen Einfall Hucbald's mahnt, dass man versucht werden könnte zu glauben, Guido habe die Hucbaldischen Tractate doch gekannt. Aber dann hätte sie der redliche Guido sicherlich so gut citirt, wie er des Oddonischen Dialoges mit grossem Lob gedenkt. Auch die eine Art Organums mit der „scharfen Quinte", eben jene, die er hart nennt, ist völlig das wohlbekannte, wo die Mittelstimme nicht die „wahre Mediation" einhalten kann:

Diapason	*c*	*d*	*e*	*c*	*d*	*e*	*d*	*c*	*c*	*c*	*b*	*a*	*g*	*c*	*d*	*e*	*d*	*d*	*c*
Diapente	*F*	*G*	*a*	*F*	*G*	*a*	*G*	*F*	*F*	*F*	*E*	*D*	*C*	*F*	*G*	*a*	*G*	*G*	*F*
Diatessaron	*C*	*D*	*E*	*C*	*D*	*E*	*D*	*C*	*C*	*C*	*B*	*A*	*G*	*C*	*D*	*E*	*D*	*D*	*C*
	Mi-	se-	re-	re	me-	i	De-	us											

Statt dessen lehrt Guido ein Organum in lauter Quarten: „diese unsere Diaphonie ist weicher" (*nostra vero mollior*) versichert er:

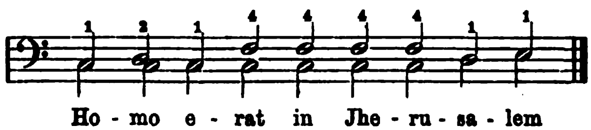


Indessen dürfen die Stimmen sich zum Schlusse einander nähern und im Einklange austönen; diese Manier nennt Guido den Zusammenlauf (*Occursus*):

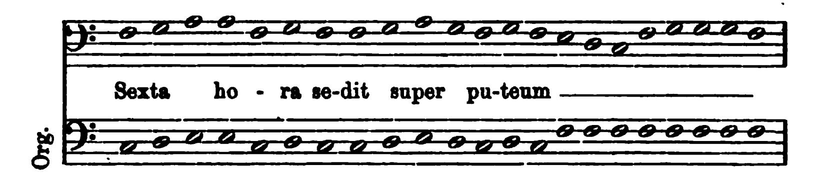


Das schweifende Organum Guido's lässt, gleich jenem Hucbald's, die Quarte vorwalten und mischt die anderen als zulässig erkannten Intervalle (er nennt als solche den Ganzton, die Quarte, die grosse und kleine Terz mit Beseitigung der Quinte und des Halbtons) im Durchgange ein, auch, und vorzüglich, die Secunde.
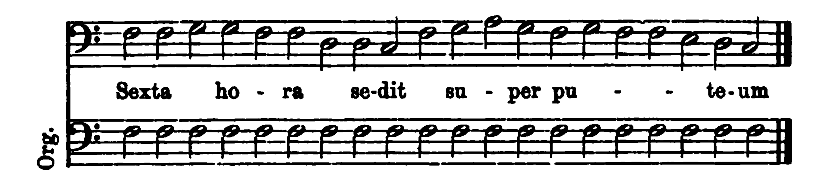
Alles ohne eine Spur eines geregelten Gebrauches dieser Intervalle, z. B.:



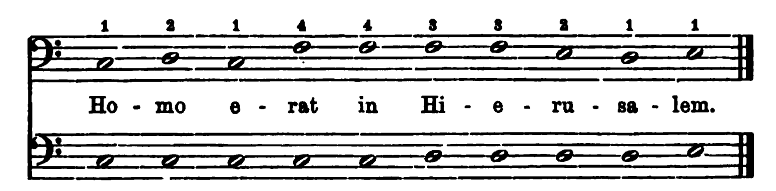
Sonderbar schlingt sich in folgendem Beispiel die eine Stimme um die andere:
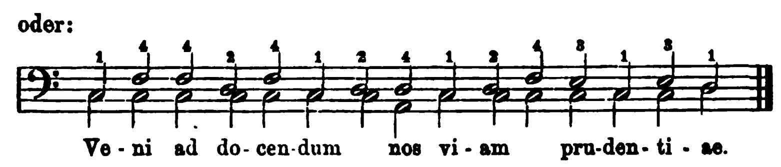


Und wie nun Guido's Organum weniger beweglich ist als das Hucbald'sche, so erstarrt es auch wohl ganz und gar zum ausgehaltenen Tone (*suspensum tenetur*), während die Hauptstimme sich darum gleichsam taumelnd bewegt:



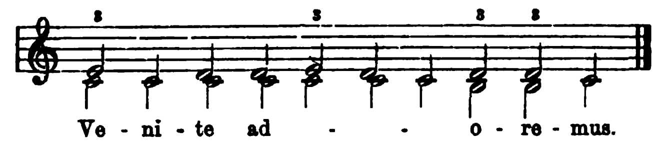
An dem Occursus in die grosse Terz hat Guido sein Wohlgefallen (*ditoni occursus vel simplex vel intermissus placet*):



oder:



Zum Schlusse aber bringt er gar ein Organum, in welchem die Terz vorwaltet:



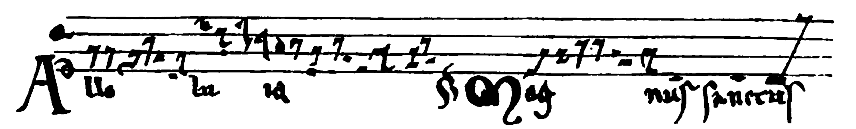
So weit auch noch dieses letzte Beispiel von Schönheit entfernt ist, es macht neben dem heulenden Quartenorganum und den andern verworren summenden Beispielen, wo die Töne im Finstern aufeinanderstossen wie es kommen mag, doch den Eindruck wie ein Gesicht mit annähernd menschlichen Zügen unter gorgoneischen Fratzen. Dass Guido die reine Quintenfolge wenigstens allzuhart findet, ist gegen Hucbald jedenfalls ein Fortschritt; auch das günstige Zeugniss, das hier zum erstenmale der Terz ertheilt wird, mag bemerkt werden.

Guido bediente sich auch noch der einfachen Buchstabennotirung, die sich, wie er selbst in einem Verse sagt, als die beste bewährte und bei fleissiger Uebung binnen drei Monaten zu vollständiger Erlernung des Gesanges genügte. Aber sein wesentliches und Hauptverdienst besteht darin, dass er die Neumen, statt die Beurtheilung ihrer richtigen Stellung dem blossen Augenmasse des Abschreibers oder Lesers zu überlassen, auf ein System von vier Linien setzte. Es war angeblich lange vor seiner Zeit, vielleicht aber erst durch ihn selbst in Uebung gekommen, durch die Neumen jene Chorda zu ziehen, d. i. die rothe Linie, welche die Tonhöhe von *F* andeutete; die gelbe Linie des *c*, welche man oberhalb der rothen Linie des *F* zog,[1]) erleichterte das Lesen sehr wesentlich und ob man gleich durch die Farben der Linien genügend belehrt wurde, welche Töne gemeint seien, pflegte man doch auch wohl das *f* und *c* als Schlüsselzeichen (*Claves signatae*)

1) Unter die sogenannten Claves signatas rechnete man neben dem *F*, *C* auch noch *Γ*, *g* und *dd* zur Bezeichnung der bei der Solmisationslehre weiterhin zu erwähnenden Tonstufen des *Gamma-Ut*, des *G-sol re ut* und des *dd-la-sol*, so dass also fünf Claves signatae angenommen waren *Γ-F-C-g-dd*. Doch wurden in der Folge nur die mittlern drei beibehalten (unser *F*-,*C*-,*G*-Schlüssel) und selbst ursprünglich das *Γ* und *dd* meist nur in Verbindung mit einem anderen Schlüssel angewendet z. B. *dd* / *g* (Liniensystem). Alle zwanzig Töne des Systems hiessen überhaupt Claves (Schlüssel), jene aber, die auf dem Liniensystem eigens bezeichnet wurden, hiessen eben deswegen bezeichnete Claves, Cl. signatae (quia hae solum in cantus exordio expresse ponuntur. Et ponuntur omnes in linea, distantque inter se per quintam: praeter *F* ab *Γ* per septimam. Heinrich Faber, Compendiolum Musicae Brunsvigae 1548. fol. 4.)

an den Rand zu schreiben, zumal aber wenn der Abschreiber die nöthigen Farben nicht zur Hand hatte und daher einfarbige Linien zog. Unser *F*-Schlüssel und *C*-Schlüssel sind noch heute eine Erinnerung an diese alten Randbuchstaben.[1]) Schreiber, welche die Neumen recht genau (*curiose*, wie Guido sagt) in der rechten Höhe und Stellung gegen einander anbringen wollten, ritzten nun auch wohl in das Pergamentblatt ziemlich dicht Querlinien. Diese dienten sowohl den Text gerade zu schreiben, als die rothe und gelbe Linie in stets gleicher Entfernung zu ziehen und die dazwischen stehenden Neumen gehörig anzubringen. Von dieser Gewohnheit war nur noch ein Schritt zu der Erfindung Guido's, der zu der rothen und gelben Linie noch zwei andere, einfache Linien zog und so ein geschlossenes System von vier Linien erhielt, welches neun Tonstufen (den zu Guido's Zeit giltigen Umfang eines Kirchentones) repräsentirte, da Guido auch die Zwischenräume der Linien zu benutzen lehrte. An den linken Rand gesetzte Buchstaben zeigten die Bedeutung der Linien und Zwischenspatien. „So genau die Neumen angesetzt sein mögen," sagt Guido, „ohne Beifügung der Farben und Buchstaben bleiben sie unverständlich".[2]) Letztere dienen also als Schlüssel. Guido, statt wie Hucbald überall das Schlüsselzeichen hinzuschreiben, deutet *c* und *f* durch Farben an, die zwei andern Linien entweder durch Buchstaben, oder er lässt sie ganz unbezeichnet, ebenso auch die Zwischenräume, deren Bedeutung sich von selbst ergab:

(Die 4. Linie denke man sich grün, die 2. roth.)[3])



1) Guido sagt (GS Bd. 2. S. 30):

Quisque sonus quo sit loco facile colligitur,
Etiamsi una tantum litera praefigitur,
Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus:
Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus,
Ordine tertio vocis splendens crocus radiat,
Sextus ejus sed affinis flavo rubet minio.
At si litera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus:
Cujus aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.

2) Ideo quamvis perfecta sit positura neumarum, caeca omnino est et nihil valet sine adjunctione litterarum vel colorum. Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubeum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado u. s. w. (Regulae de ignoto cantu, GS Bd. 2. S. 36.)

3) Aus dem Antiphonar von St. Evroult XII. Jahrh. (Guidonis opera). jetzt in der Bibliothèque nat. zu Paris.

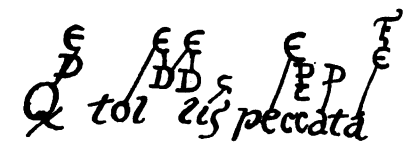
Die Neumen behielten, wie man sieht, ihre Formen: wir erblicken die alten wohlbekannten Charaktere, welche Guido umsomehr beizubehalten fand, als sie nicht blos Töne, sondern auch Vortragsmanieren bedeuteten. Aber statt das sonst diese Puncta, Virgae, Podati, Cephalici u. s. w. wie Infusorien im Wassertropfen durcheinander fuhren, wurde jetzt ein jedes an einem festen, unverrückbaren Platz fixirt. Guido's vom Papste als Wunderwerk angestauntes Antiphonar war zuverlässig auf diese Weise notirt, und es ist begreiflich, dass der Papst nach einiger Unterweisung einen Vers daraus vom Blatte weg zu singen vermochte. Von jetzt an stand es nicht mehr im Belieben des Meisters Trudo, Albinos oder Salomo, aus eigener Machtvollkommenheit so oder anders singen zu lassen; ein jedes Zeichen konnte an seinem Platze nur eine einzige Bedeutung und keine andere haben, und die Zahl der Tonstufen, um welche die Stimme zu steigen oder zu fallen habe, konnte kein Gegenstand des Streites mehr sein. Die Verwendung der Zwischenräume machte die Unzahl der Hucbald'schen Linien überflüssig und das System äusserst überschaulich. Das Alles lag freilich, nachdem der Anfang mit der rothen und gelben Linie gemacht worden, sehr nahe, so nahe wie die Lösung des Problems vom Ei des Columbus. Eben darum ist für Guido, der nicht allein das Wahre traf, sondern es auch gleich praktisch auf das Beste zu verwerthen wusste, der Ruhm der Erfindung nicht geringer, weil ein Anderer, ebenso gut wie er, den glücklichen Einfall hätte haben können. Mit dieser Notirungsart wurde auch die Notirung in blossen Buchstaben überflüssig, obschon sie sich bis in's 15. Jahrhundert und in der sogenannten deutschen Tabulatur noch sehr viel länger erhielt. Noch das Manuscript der altdeutschen „Minneregeln" des Eberhardus Cersne aus Minden vom Jahre 1404 in der Wiener Hofbibliothek enthält in Buchstaben notirte Liederweisen.[1]) Notker Labeo erwähnt einer Notirung mit den 15 ersten lateinischen Buchstaben, welche die 15 Saiten der Zither (Harfe) bedeuteten und bei den fränkischen Musiklehrern gebräuchlich gewesen sein mögen. Ein Tonarius in Montpellier ist mit diesen 15 Buchstaben und überdies noch in Neumen notirt; auch ein *Directorium Chori* zu Engelberg zeigt diese eigenthümliche Notirungsweise.[2]) Die gewöhnliche Notirungsart in Buchstaben bestand ganz einfach darin, dass man die Buchstaben, welche die Töne andeuten sollten, neben einander setzte, meist in lateinischer, selten in gothischer Schrift (so in den Minneregeln), zuweilen ohne die Unterscheidung der
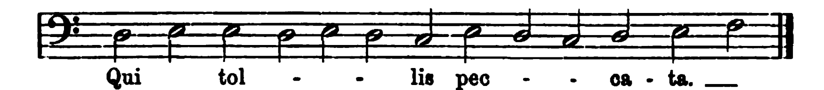
1) Vgl. die Ausgabe von F. X. Wöber, Wien 1861, S. 238 ff.

2) Schubiger, die Sängerschule von St. Gallen S. 15. Vgl. auch die Mittheilung P. Bohn's in den Mon.-H. f. M.-Gesch. XX, S. 170.

grossen, kleinen und Doppelbuchstaben; wobei denn oft problematisch blieb und nur nach dem natürlichen Gang der Melodie errathen werden musste, ob z. B. mit *C G* ein Quartenschritt aufwärts oder ein Quartenschritt abwärts gemeint sei.

Zuweilen suchte man das Steigen und Fallen der Stimmen durch die Stellung der Buchstaben zu versinnlichen, wie in jenem aus dem Zeitalter Guido's herrührenden, von dem Camaldulenser Anselmo Costadoni aufgefundenen Codex, aus dem P. Martini eine Probe mittheilt:





Meist wurden aber die Buchstaben einfach neben einander über die zugehörigen Textessilben gesetzt, wie das beigegebene, einem Codex der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1821) entnommene Beispiel der Notker'schen Sequenz *de nativitale Domini* zeigt:



Es bedarf keines Beweises, dass die auf Linien gesetzten Neumen Guido's vor der blossen Buchstabennotirung erhebliche Vorzüge hatten. Noch besser wäre es gewesen, wenn man statt der Neumen blosse einfache Punkte genommen hätte. „Töne, die auf derselben Linie oder in demselben Zwischenraum stehen, klingen völlig gleich," lehrte Guido, „und was im Antiphonar oder sonst in einem Gesange die gleiche Linie oder dasselbe Spatium, welche denselben Buchstaben oder dieselbe Farbe zeigen, behauptet, tönt jedesmal ganz gleich, völlig als ob es in einer Reihe stünde; Neumen aber, die auf verschiedenen Linien oder Zwischenräumen angebracht sind, tönen verschieden, auch wenn sie sonst ganz dieselbe Gestalt hätten". Man sieht, dass man die

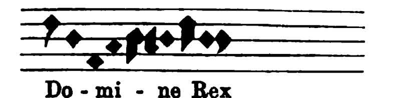
Neumen noch immer als etwas Eigenberechtigtes gelten liess; man hatte sich an den Cephalicus, Scandicus und Salicus und wie sie alle hiessen, einmal gewöhnt und als Guido den Gebrauch der vier Linien einführte, hatte man nicht den Muth einfach nach den Urformen des Punktes und der Virga zurückzugreifen und den Gebrauch der Notirung auf sie zu beschränken. Sehr bald entwickelte sich aus der Guidonischen Notirung eine Tonschrift, welche, wie wir gelegentlich von Tinctoris erfahren, *Pedes muscarum*, die Fliegenfüsse, genannt wurde, weil die häufigst vorkommenden Züge und wirklich einigermassen an den Fuss einer Fliege oder Mücke erinnern. Die Aehnlichkeit war besonders gross, wenn, wie sehr oft geschah, diese Noten in feinen, kleinen Charakteren zierlich und wimmelhaft geschrieben wurden. Es waren die Züge der Neumen, die durch die Unterlage der Liniirung eigenthümliche festere, gleichmässigere Grundformen angenommen hatten.

Aus diesen Fliegenfüssen oder gleichzeitig mit ihnen aus den Neumen bildete sich eine sehr eigenthümlich stylisirte Tonschrift heraus, die man die Nagel- und Hufeisenschrift nennen könnte, und die sich in der Handschrift und später sogar in der Buchdruckertype bis zu Ende des 16. Jahrhunderts behauptete und sich, wie ihr häufiger Gebrauch zeigt, grosser Beliebtheit erfreute, wie sie sich denn in der That rasch und leicht hinschreibt und mit ihren Ligaturen (Gruppen verbundener Noten) ganz dem Geschmacke jener Epoche zusagte, welche auch in der Buchstabenschrift mit Abkürzungen und Zusammenziehungen des Guten gar nicht genug thun konnte. Die ältesten Denkmale dieser Notirung gehören dem 12. Jahrhunderte an: sie kommen aus dieser Zeit in einem Codex zu Enghien vor[1]) und die Universitätsbibliothek zu Prag besitzt ein Fragment eines derselben Zeit angehörigen Antiphonars, wo diese Schrift auf einem System von fünf Linien (mit rother und gelber Chorda und ohne sonstige Schlüssel) in zierlichen, schwungvollen Zügen auftritt. Die Formen des Clinis, des Torculus u. s. w. sind leicht wiederzuerkennen. Die Grundform bleibt auch hier der Punkt, der zuweilen verdoppelt oder gar verdreifacht wird. Die Virga wird zu einem derben Stift, der *Pes flexus resupinus* zum zerbrochenen Hufeisen. Diese beiden Formen bilden vorzugsweise den Charakter dieser Schrift, die oft in flüchtigen, liederlichen, oft in höchst ungeschlachteten Zügen vorkommt und im Druck eigenthümlich unbeholfen und abenteuerlich aussieht: es ist die wahre Fracturnote.

---

1) Im Besitze des Dechanten Huart. Das Facsimile sehe man bei Lambillotte, Antiphonaire, Anh. Application S. 3.

(Aus Hermann Finck's Pract. mus. Viteb. 1556.)



Do - mi - ne Rex

Cali - cem salutaris ac - ci - pi - am

(Aus den Flor. Mus. omn. Cant. Greg. des Hugo v. Reutlingen. Argent. 1488.)



Diapason. Perfectae Septimae.

Noch verwunderlicher wird sie und sieht fast gespensterhaft aus, wenn sie weiss auf schwarzem Grunde angebracht ist, wie in den Büchern von Ornitoparchus, Figulus u. a.

Guido hat also unsere Notenschrift keineswegs erdacht, erst in den Zeiten nach ihm kam man auf die Idee, mit Beseitigung der vielfachen Chiffern der Neumenschrift, jeden einzelnen Ton durch einen einzelnen Punkt (die Note) zu bezeichnen, welche quadratische oder rautenförmige Figur sich dann den vier Linien des Guidonischen Systems noch viel besser anbequemte als die Häkchen und Circumflexe der Neumenschrift. Wenn Guido hier nicht als Erfinder, aber als wegbahnender Begründer anzusehen ist, so gilt Aehnliches auch von der sogenannten Solmisation (auch wohl Solfisation[1]) oder *ars solfandi*[2]) genannt), welche mit Guido's Namen in Verbindung zu setzen man sich so sehr gewöhnt hat, dass sie überall die „guidonische“ heisst, gleich als habe er diese vielverwickelte Lehre so vollständig zusammengestellt wie etwa einer der alten Meister der Philosophie sein System. Guido selbst schreibt an Bruder Michael blos ganz kurz: um seinen Knaben das Tonmerken beizubringen, pflege er sich beim Unterrichte nachstehender Melodie (*symphonia*) zu bedienen:

1) Bei Tinctoris und Gafor. Vgl. S. 190.
2) Bei Engelbert von Admont (s. GS Bd. 2. S. 322).
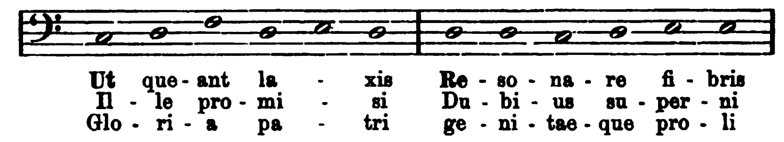
C D F D E D | D D C D E E | E F G E D E C D |
Ut queant la - xis | *re*-so-na-re fibris | *mi* - ra ge - storum |

F G a G F E D D | G a G F E F G D | a G a F G a a |
*fa*muli tu - o-rum | *sol* - ve polluti | *la*-bi-i re-a - tum |

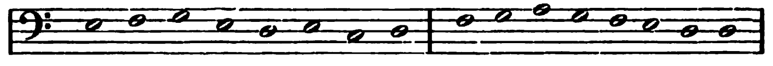
G F E D C E D ||
Sanc - te Johannes. ||

In Noten:[1])
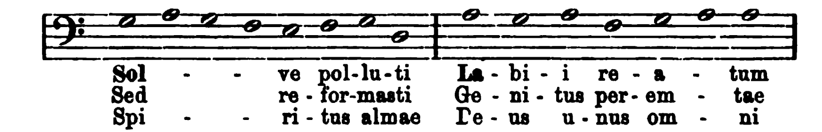
(Der Text [Strophe 1, 3, 5] hier nach A. Banchieri's L'organo suonarino. Venet. 1622. S. 66.)



Ut que - ant la - xis Re - so - na - re fi - bris
Il - le pro - mi - si Du - bi - us su - per - ni
Glo - ri - a pa - tri ge - ni - tae - que pro - li



Mi - - ra ge - sto - rum Fa-mu - li tu - o - rum
Per - - di - dit promptae Mo-du - la lo - quelae
Et ti - bi com - par U - tri - us - que semper



Sol - - ve pol-lu-ti La - bi - i re - a - tum
Sed re - for-masti Ge - ni - tus per - em - tae
Spi - - ri - tus almae De - us u - nus om - ni



Sanc - te Jo - han - nes.
Or - ga - na vo - - cis.
tem - po - re se - - cli.

Der Text dieses Liedchens ist so prosaisch als die Melodie holprig. Die Sänger bitten den heil. Johannes, sie von Heiserkeit zu befreien, damit sie (wird mit diplomatischer Schlauheit hinzugesetzt) die Wunderthaten des Heiligen singen können. Die zweite Textesstrophe spielt auf das Verstummen des Vater Zacharias an und erklärt so, warum gerade St. Johannes als Patron gegen

---

1) Hermann Fink (Mus. pr. Viteb. 1556. fol. 8) bemerkt zu diesem Hymnus: quem Paulum Diaconum composuisse ferunt; at si credimus Alberto Magno in Lucam scribenti divus Hieronymus eum composuit.

Heiserkeit angerufen wird. Das Liedchen schien dem lehrenden Guido besonders deswegen zweckmässig, weil seine sechs Verse nacheinander mit den sechs Tönen der Skala von *C* bis *a* in regelmässiger Folge anfangen, auch die Melodie recht gut von einem dieser Töne zum andern hinüberleitet. „Diese Symphonie", schreibt Guido, „fängt, wie du wohl siehst, in ihren sechs Theilen mit sechs verschiedenen Tönen an. Wer es nun durch Uebung dahin bringt, dass er sich den Anfang dieser sechs Absätze gut merkt, um jeden Absatz, welchen er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, wird im Stande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm sonst vorkommen mögen, leicht anzuschlagen". — Das ist nun freilich vorläufig noch sehr weit davon entfernt irgend ein System vorstellen zu sollen; es ist weiter nichts als ein praktischer Handgriff beim Singunterricht: sechs Verse und sechs Töne. Die Sechstonreihe, das Hexachord, ist die Grundlage der Solmisation. In dem Hexachord nannte man nach der in der Johanneshymne darauf treffenden Anfangssilbe eines jeden Verses jeden ersten Ton *ut*, den zweiten *re*, den dritten *mi*, den vierten *fa*, den fünften *sol*, den sechsten und letzten *la*. Zwischen den Silben und Tönen *mi-fa* ist der Schritt eines Halbtones, zwischen den übrigen der Schritt eines ganzen Tons. Aus diesen wenigen Grundzügen entwickelte sich die ganze Solmisation, dieses „Kreuz der armen Singknaben" (*crux tenellorum puerorum*), diese Qual der Lernenden (*tortura discentium*), wie man sie nachher zu nennen pflegte.[1]) Hat Guido selbst an diesem Kreuze mitgezimmert, so muss er es im mündlichen Unterrichte gethan haben; denn in seinen Schriften findet sich ausser der kurzen Erwähnung der Johanneshymne keine Spur davon; selbst seine Commentatoren Cotton, Aribo u. A. wissen noch wenig darüber zu sagen, und erst bei dem späteren Engelbert von Admont (um 1280) findet man das schon ausgebildete System, wobei zu bemerken ist, dass er, der sehr oft Guido's Autorität für dieses und jenes citirt und genau bemerkt, welche Töne Guido eingeführt habe, mit keiner Sylbe seiner als des Erfinders der Solmisation und der

---

1) Buttstett (a. a. O. S. 129) sagt: „Ob nun wohl dieses eine Kunst und schöne Wissenschaft ist, welche keinem auf einen Butterfladen oder mit dem Brey kann eingestrichen werden, so ist es doch auch keine *Tortura*, sondern ist durch einiges Nachdencken und *Exercitium* zu erlangen" u. s. w. Dagegen äussert sich hundert Jahre vor Buttstett der Magister Abraham Bartolus in seiner Musica mathematica (Altenburg 1614) sehr drastisch über die Schwierigkeit und den geringen Nutzen der Solmisation: „Dieweil solche Art singen zu lernen nicht allein auss der Maassen schwer, sondern auch gar sehr verwirret ist, darüber denn mancher wie ein elender Hund sich muss bläwen und schlagen lassen, und kömmet doch wohl nicht zum gewüntzschten Ende der singe Kunst." (S. 102.)

harmonischen Hand gedenkt. Dagegen schreibt Sigebertus Gemblacensis (st. 1113) in seiner Chronik zum Jahre 1028: „er (Guido) war seinen Vorgängern darum vorzuziehen, weil Knaben und junge Mädchen nach seinen Regeln unbekannte Gesänge leichter erlernten, als wenn sie ihnen der Lehrer vorsang oder wenn dazu ein Instrument angewendet wurde, sobald sie nur zu sechs Tönen gesangweise sechs Silben setzten, welche regelmässigerweise die Musik allein annimmt, und, indem sie diese Töne auf den Fingergliedern der linken Hand unterscheiden, durch eine volle Octave mit Auge und Ohr dem Steigen und Fallen derselben Töne folgen." Also keine hundert Jahre nach Guido wurde ihm die Erfindung der Solmisation und der harmonischen Hand allgemein zugeschrieben, und das beachtenswerthe Zeugniss Sigebert's wird durch den Umstand nicht geradezu entkräftet, dass Guido in seinen Schriften der Sache kaum gelegentlich und ganz allgemein erwähnt. Wo er seinem Ordensbruder Michael von dem Kunstgriffe des *ut re mi fa* schreibt, setzt er hinzu: „das alles sei schwer zu schreiben, im Gespräche dagegen leicht zu erklären." Folglich ist jene Briefstelle weit entfernt eine vollständige Erklärung der Solmisation vorstellen zu sollen; vielmehr ist sie nur eine vorbereitende Andeutung dessen, was Guido dem Freunde späterhin mündlich erklären will.

Marchettus von Padua und Johann de Muris in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beschäftigen sich schon viel mit dem System und der Hand, und Johannes Tinctoris, der um 1470 einen Tractat über die Solmisation unter dem Titel *Expositio manus* geschrieben hat, in welchem bereits alle Feinheiten dieser Lehre vollständig dargelegt werden, definirt: „die Solfisation ist die Auseinandersetzung der Töne beim Singen nach ihren verschiedenen Namen".[1]) Die Solmisation theilt die Töne in Gruppen von je sechs Tönen (eben jene Hexachorde) ein, die in einander eingreifen. Von jedem in der Skala erscheinenden *G* aus bilden sechs Töne (nach oben) das harte Hexachord (*hexachordum durum*), also genannt, weil unter diesen sechs Tönen das harte oder viereckige *b*, das ist der Ton *h*, vorkommt. Von jedem *F* aus bilden sechs Töne das weiche Hexachord (*hexachordum molle*), in welchem das weiche runde *b* zur Vermeidung der Härte

---

1) Solfisatio est canendo vocum per sua nomina expositio. (Tinctoris, expositio manus CS IV, S. 13.) Ganz ähnlich Franchinus Gafor (Pract. Mus. I. 3): Solfizando, id est syllabas ac nomina vocum exprimendo. Und Engelbert von Admont: . . . circa ipsam artem et usum solfandi, id est per voces adscriptas litteris cantum inveniendi et cantandi in vocibus illis ut in verbis ipsius cantus (Tract. III. cap. 4). Hermann Fink definirt (Lib. I, am Ende): Solmisatio est debita expressio cujuslibet cantus per sex voces musicales.

des Tritonus angewendet wird. Von jedem *c* aus bilden endlich sechs Töne das natürliche Hexachord (*hexachordum naturae* oder *naturale*),[1]) denn die natürliche Tonleiter nimmt eben vom Tone *c* ihren Ausgang. „Das *hexachordum molle*", sagt Hermann Finck, „gibt einen weichen, das *naturale*[2]) einen mittlern, das *durum* einen harten Klang". In der Skala kommen zwei Halbtöne vor; bei der obigen Anordnung geschieht es nun, dass jedesmal auf den Halbtonschritt, in jedem Hexachord von der dritten zur vierten Stufe, die Silben *mi fa* treffen. Das Schema der 20 Töne oder Schlüssel (*Claves*), welche alles Verständniss des Gesanges öffnen[3]) ist folgendes:

ee							*la*	
dd						*la*	*sol*	
cc						*sol*	*fa*	
bb						*fa*	*mi*	
aa					*la*	*mi*	*re*	
g					*sol*	*re*	*ut*	Hexachordum durum superacutum
f					*fa*	*ut*		Hexachordum molle acutum
e				*la*	*mi*			
d			*la*	*sol*	*re*			
c			*sol*	*fa*	*ut*			Hexachordum naturale acutum
b			*fa*	*mi*				
a		*la*	*mi*	*re*				
G		*sol*	*re*	*ut*				Hexachordum durum acutum
F		*fa*	*ut*					Hexachordum molle grave
E	*la*	*mi*						
D	*sol*	*re*						
C	*fa*	*ut*						Hexachordum naturale grave
B	*mi*							
A	*re*							
Γ	*ut*							Hexachordum durum grave

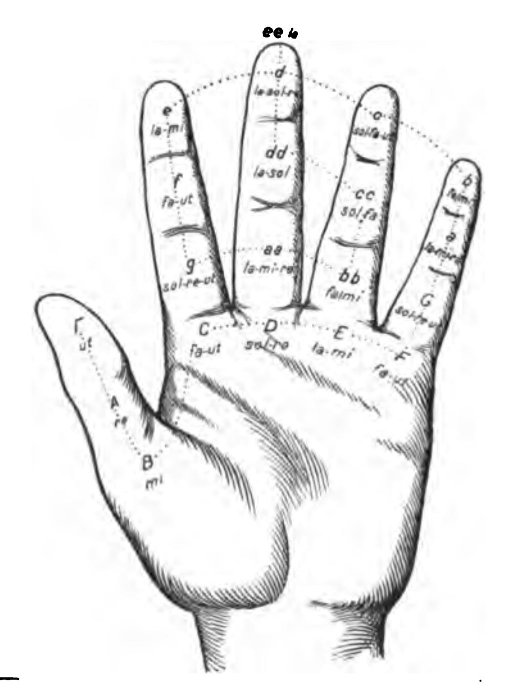
1) Tinctoris sagt in dem Capitel de proprietatibus: Tres autem sunt proprietates: . . . ♮ *durum*, . . . per quam in omni loco, cujus clavis est *G*, *ut* canitur. *Natura* . . . per quam in omni loco, cuius clavis est *C*, *ut* canitur, dictaque natura est eo quod omnes ipsius proprietatis voces regulariter fixae manent et stabiles instar naturalium, unde quidam: „quod natura dedit, tollere nemo potest". *B-molle* . . . per quam in omni loco, cuius clavis est *F*, *ut* canitur . . . et dicitur *b-molle*, quia per eam fa in loco, cuius clavis est *b* rotundum, canitur, quod quidem *fa molle*, id est dulce, est respectu *mi* in ipso interdum loco per ♮ durum canendi. (CS Bd. 4. S. 7.) Ueber diese drei hexachorda principalia (wie sie Buttstett a. a. O. S. 121 nennt) sehe man auch Franchinus Gafor III. Cap. 4.

2) Naturalis enim ob hoc dicitur, eo quod vox humana in omni quarta voce, sive inter quatuor voces semper proferre semitonium delectatur, sagt Marchettus a. a. O. S. 91.

3) Quid est clavis? Est vocis formandae index. Quot sunt claves? Viginti, atque ex sequenti figura, quae vulgo scala dicitur, patent (folgt das Schema). Henric. Faber, compendiolum Musicae. Von den Claven sind die „Voces" zu unterscheiden, deren es sechs gibt, nämlich *ut re mi fa sol la*.

Hier sehen wir sieben jedesmal mit der Silbe *ut* beginnende Anfänge.[1]) Nach dieser Anordnung wird jeder Ton bei der Benennung nicht allein mit dem Gregorianischen Buchstaben, sondern auch mit den auf ihn ausfallenden Silben bezeichnet; z. B. *Gamma ut*, *C-fa-ut*, *G-sol-re-ut*, *a-la-mi-re*, *c-sol-fa-ut*. Da das natürliche Hexachord seinen Ausgangspunkt von *c* nimmt, und die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (ursprünglich in der Johanneshymne) die Töne *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *a* bedeuteten, die andern zwei Hexachorde aber ihren Ausgang von *G* und *F* d. i. von der Ober- und Unterdominante jenes ursprünglichen *C* nehmen, so treffen in den dreisilbig benannten Tönen immer neben der Originalbenennung auch die Andeutungen der Ober- und der Unterdominante zusammen, also der drei Töne, deren innige Wechselbeziehung auch unsere Musiklehre anerkennt, z. B. *a-la-mi-re* d. i. *A*, *E*, *D*; *c-sol-fa-ut* d. i. *C*, *G*, *F* u. s. w. Nur das *B* ist immer nur entweder *B mi* oder *B fa*, je nachdem es als *b quadrum* oder *b rotundum* zu gelten hat; es kann nie zugleich *B-fa-mi* sein.

Dieses Tableau von Tönen versinnlichte man sich in den Singschulen durch die sogenannte harmonische oder Guidonische Hand,



1) Haec vox *ut*, quae est prima in ordine, occurrit . . . in VII locis in manu musicali (Engelbert von Admont III. 11; bei GS Bd. 2. S. 326).

von der zwar Guido selbst nicht die leiseste Andeutung macht,[1]) deren aber schon Cotton unzweifelhaft erwähnt[2]) und über welche Engelbert von Admont wie über eine wohlbekannte Sache öfter und ausführlicher redet. Schon in dem Tractat des Elias Salomonis (1274) wird die Eintheilung der Hand durch eine Zeichnung versinnlicht, und in der *Expositio manus* des Tinctoris kommt sie in den Text zierlich eingezeichnet vor, in gleicher Weise auch schon in Hugo's von Reutlingen *Flores cantus Gregoriani* (angeblich 1332 geschrieben, gedruckt 1488 zu Strassburg)[3]) und sonst öfter, sogar schon in einem angeblich dem 12. Jahrhundert angehörigen Codex, der den Tractat des heil. *Wilhelmus Hirsaugiensis de Musica et Tonis* enthält und sich in der Sammlung des Herrn von Murr in Nürnberg befand.[4]) „Die Hand," sagt Tinctoris, „ist eine kurze und nützliche Unterweisung, welche compendiös die Quantitäten der musikalischen Töne zeigt." Diese Hand war im grössten Ansehen, ohne sie durfte niemand hoffen, den Gesang je richtig zu erlernen, wogegen ihre Kenntniss allein, wie man meinte, hinreichend war die volle Einsicht in das Wesen des Gesanges zu verschaffen. Sie allein schuf den kunstgebildeten Sänger; wer ohne sie sang, war ein Naturalist, ein Kunstvagabund, ein Jongleur. Man fand an der menschlichen Hand, die Fingerspitzen mitgerechnet, 19 Glieder,[5]) also gerade so viel als die

1) Hans Müller hat die Guidonische Hand bereits in einer Handschrift im Monte Casino aus dem XI. Jahrh. gefunden. In eine Wiener Handschrift des X. Jahrh. scheint sie von späterer Hand eingetragen. Vgl. H. Müller, Abhandlung über Mensuralmusik. Lpz. 1886. S. 1.

2) In *manus* etiam *articulis* modulari sedulus assuescat, ut ea post quotiens voluerit *pro monochordo utatur* et in ea cantum probet, corrigat et componat. (Joannes Cottonius bei GS Bd. 2. S. 232.) Wenn also Kiesewetter (Guido von Arezzo S. 36) sagt, dass von der Hand auch in den Tractaten der zunächst nach Guido folgenden Schriftsteller nicht die mindeste Spur zu finden ist, so muss Cotton jedenfalls ausgenommen werden. Vgl. W. Bäumker, Zur Gesch. d. Tonkunst S. 73.

3) Ueber Hugo v. Reutlingen vgl. Wilh. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland. Freiburg i. Brsg. 1881. S. 94 ff. Seine Schrift ist durch einen Neudruck allgemein zugänglich gemacht.

4) Ein Facsimile sehe man in Gerber's „Neuem Tonkünstlerlexicon" Bd. 4. S. 575. Ueber Wilhelm v. Hirschau, vgl. Wilh. Bäumker a. a. O. S. 81 ff. Uebersetzung und Erläuterung des Tractates bei Hans Müller: Wilh. v. Hirschau. Leipz. 1883.

5) Unde dicit Remigius in libro expositionis et abbreviationis Macrobii: quod manus musicalis XXI voces et XVIIII litteras habens per *spatia* et *lineas* in *XVIII articulis digitorum* inscriptas, ideo tali vocum et literarum numero est contenta etc. (Engelbert von Admont bei GS Bd. 2. S. 290). Nach der Erklärung, die Tinctoris in seiner Expositio manus gibt, wechseln an der musikalischen Hand linea und spatium: so ist z. B. *Γ*ut linea, *A-re* spatium, *B-mi* linea, *C-fa-ut* spatium u. s. w. bis *ee-la* spatium, „hinc dicitur *Γ*ut in linea, *A-re* in spatio esse." Diese Unterscheidung nahm Beziehung auf die Notenschrift, welche auf solche Art beim Erlernen der Hand den Knaben geläufig wurde: Posito igitur

Skala Guido's Töne zwischen *Γ—dd* hatte (wenn nämlich das *b* nicht als *b* und ♮ zweimal angerechnet wurde). Man fing an der Spitze des Daumens der linken Hand an, dort fand das *Γ ut* seinen Platz und verfolgte die Glieder sofort in einer Art Spirallinie, wonach das *dd-la-sol* zwischen das erste und zweite Glied des Mittelfingers zu stehen kam.[1]) Das höchste *ee-la*, das ohnehin nur beigefügt war, um das oberste Hexachord (*durum superacutum*) zu vervollständigen, musste sich gefallen lassen, über dem Mittelfinger in der Luft zu schweben. Die gleichbenannten Töne kamen an den Spitzen und Wurzeln der Finger in eine Art regelmässiger Gruppirung, nämlich in Opposition gegeneinander, zu deren symmetrischer Vollständigkeit nur das tiefe *F* unterhalb des Gamma, oberhalb der Spitze des Daumens fehlt.[2]) Die Hexachorde hiessen auch *Deductiones*, man sagte: *prima*, *secunda* u. s. w. *deductio;* ihre Eigenschaft, je nachdem sie hart, weich oder natürlich waren, hiess *proprietas.*[3])

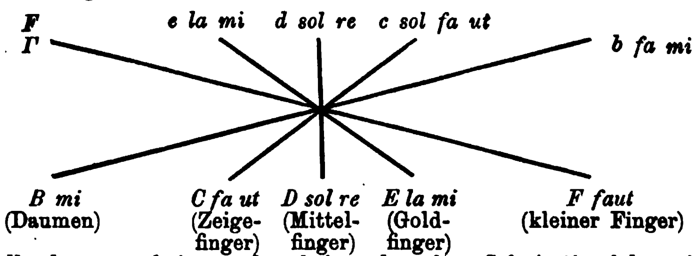
Das Wichtigste und Schwerste in der Solmisation war aber die Mutation. Wurde nämlich im Gesange ein Hexachord überschritten, so musste darauf Rücksicht genommen werden, dass man das Gebiet eines anderen Hexachords betreten habe. Im Singen nannte man die Töne nicht mit den langen mehrsilbigen Namen,

---

prius et cognito ordine et distinctione vocum in manu musicali, qui ordo et distinctio etiam pueris primo addiscentibus musicam est notissimus et per aspectum ipsius manus patet, quae litterae et voces scribantur in spatio et in linea in manu, ut per consequens in libris voces eodem modo spatiis et lineis propter artem et usum cantandi per musicam adscribantur (Engelbert III. 4, GS Bd. 2 S. 322).

1) De Muris GS Bd. 3 (Summa mus. VIII) unterscheidet bei der Beschreibung der harmonischen Hand am Finger die Punkte radix, gremium, sinus und frons (oder pulpa). Vgl. S. 192.
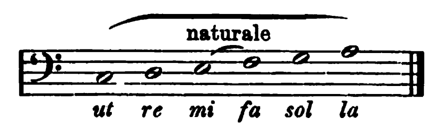
2) Zum leichteren Verständniss des oben Gesagten vergleiche man auf der S. 192 befindlichen Hand die Lage der Töne: *B b*, *C c*, *E e*, *D d*, mit folgendem Schema:
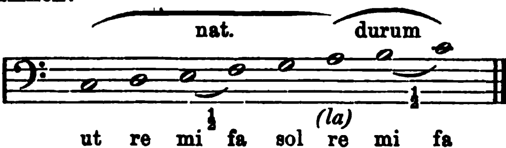


Auffallend mag es heissen, dass keiner der alten Solmisationslehrer in seinen Schriften diese merkwürdige Regelmässigkeit der Erwähnung werth hält.

3) Tinctoris a. a. O.: Proprietas est vocum ducendarum quaedam singularis qualitas.
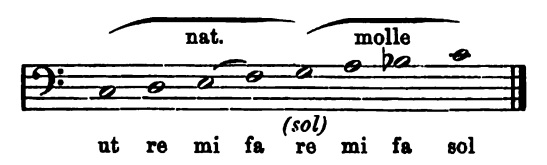
sondern mit der Silbe, die ihm nach dem Hexachorde zukam, in dem man sich bewegte, z. B.



Wurde nun ein Hexachord auf- oder abwärts überschritten, so musste man die dem neu betretenen Hexachord, zugehörigen Töne gehörig benennen, und zwar so, dass das *mi fa* wieder auf den gehörigen Halbtonschritt zu stehen kam. Um solches zu können, musste aber der Ueberleitungston schon im Sinne des neu zu betretenden Hexachords benannt werden: also im obigen Beispiel, wenn z. B. nach *h c* gesungen wurde, das *a-la-mi-re*, welches ohne Ueberschreitung des natürlichen Hexachords *la* geheissen hätte, musste statt dessen *re*, im Sinne des harten Hexachords, heissen, nämlich:



Oder wenn *b* rotundum zu singen war:



Analog beim Absteigen: fa, mi, *la*, sol und sol, fa, mi, *sol*, fa u. s. w.

Das war nun eben das Mutiren.[1]) Man zählte solcher Mutationen auf der Hand zweiundfünfzig; das *Γ ut*, *A re*, *B mi* und *ee la* konnten gar nicht mutirt werden, weil sie in kein anderes Hexachord hinüberführen. Bei den anderen Tönen deuten die Silben zugleich die möglichen Mutationen an. Daher sagte man:

si vox est simpla, fiet mutatio nulla
si vox est dupla, fiet mutatio dupla
si vox est tripla, fiet mutatio sena.[2])

---

1) Marchettus von Padua definirt: Mutatio est variatio nominis vocis seu notae in eodem spatio: fit namque mutatio vel fieri potest in quolibet loco, ubi duae vel tres voces sive notae nomine sunt diversae (GS Bd. 3. S. 90).

2) Diese Verse kommen schon bei Adam von Fulda vor (GS Bd. 3. S. 346). Auch Hermann Finck citirt sie (Mus. pract. Lib. I. de mutatione).

So hat also z. B. *a-la-mi-re* deren sechs: aus *la* oder *re* in *mi*, aus *mi* in *la* oder *re*, aus *re* in *la* oder *mi:*

aus	*la*	in	*mi*	beim	Aufsteigen	aus	dem	durum	in's	molle
„	*mi*	„	*la*	„	Absteigen	„	„	molle	„	durum
„	*la*	„	*re*	„	Aufsteigen	„	„	naturale	„	durum
„	*re*	„	*la*	„	Absteigen	„	„	durum	„	naturale
„	*mi*	„	*re*	„	Aufsteigen	„	„	molle	„	durum
„	*re*	„	*mi*	„	Absteigen	„	„	durum	„	molle

Aus gleichem Grunde hat auch *G-sol-re-ut* sechs Mutationen, dagegen z. B. *D-sol-re* nur zwei:

aus	*sol*	in	*re*	beim	Aufsteigen	aus	dem	durum	in's	naturale
„	*re*	„	*sol*	„	„	„	„	naturale	„	durum.[1])

Das natürliche Hexachord war stets entweder mit dem harten oder mit dem weichen verbunden, es hiess daher auch *hexachordum servum*, das dienende Hexachord.[2]) Man durfte nicht eher mutiren, als bis es die Nothwendigkeit erheischte.[3]) Immer musste

1) Sehr umständlich, aber auch deutlich sind alle möglichen Fälle der Mutation in dem Tractate des Tinctoris aufgezählt. Er bringt die Sache auch noch in die holprigen Gedächtnissverse (eleg. Distichen!):

Ut re, re ut, re mi cum mi re
Fa, utque sol utque
Sol reque, la re, la mi
Scandere te faciunt —

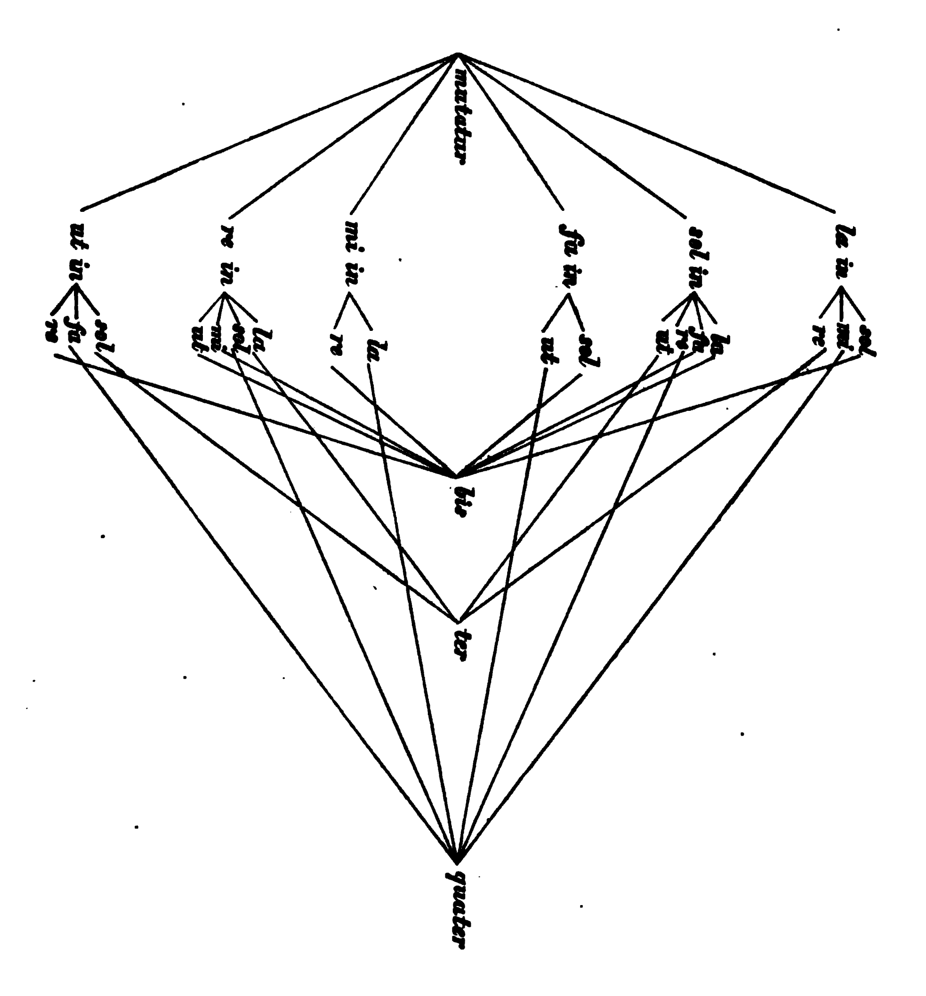
Ut fa, ut sol re, sol cum
Re la mi laque fa sol
Sol faque, sol sol, la la sol
Dum canis ima petunt.

2) Buttstett a. a. O. S. 124: „Erstlich stehet das *hexachordum naturale* unten in der Tieffe; zweitens stehet es eine *Octav* höher, darzwischen setzet sich *b quadratum* mit seiner Gemahlin dem *b rotundo* als *Princeps Clavium* mitten ein; jedes will seine Aufwartung haben (beyde erfordern ein ander *ut*, *consequenter* auch ein anderes *sol* und *la*) da muss das *hexachordum naturale* herhalten, deswegen es auch *Exachordum servum* genennet wird ... Das Exachordum naturale ist allemahl entweder mit dem *Duro* oder molli verbunden, es stehe nun unter oder über einen von beyden ... und dieses ist die Ursache, dass es *servum* genennet wird, weil es jenen beyden dienen muss.“ Darum solfeggirte man bei der Tonreihe *g a h c* nicht im Sinne des hexach. durum *ut re mi fa*, sondern sah das erste *g* als dem hexach. naturae angehörig an und sagte



3) Nec praetereundum est, quod mutationes inventae sunt propter disgressum unius proprietatis in aliam, unde postquam aliam proprietatem ingressi sumus, ante finalem ejus vocem mutare nunquam debemus. Et sic intelligitur, *quod rarius ac tardius ut fieri potest mutandum est.* (Tinctoris a. a. O.) Hermann Finck beginnt seine Mutationsregeln fast im Tone des Decalogs, Reg. I: Nunquam mutabis, nisi sit mutare necesse: ein Hexameter, der schon in den Flor. cant. Greg. vorkommt.

das *mi-fa* auf den Halbton treffen. Tinctoris stellt die sämmtlichen Mutationen in einem eigentümlichen Aufrisse dar.



Ueberrascht von der Regelmässigkeit dieser Figur ruft Tinctoris aus: „Es ist wahrlich in der Disposition dieser Mutationen eine Art göttlicher Ordnung zu bemerken.“[1]) Die Mutation war in der Solmisation das Wichtigste, wie selbst schon ihr Name an-

1) Finaliter notandum est, quod in dispositione istarum mutationum divinus quidam ordo habetur, qui per figuram sequentem facillime intelligitur (folgt die Zeichnung).

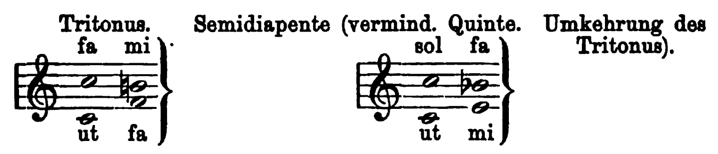
zeigt; denn *mi* kann auf *sol* nur folgen, wenn man aus dem natürlichen in das weiche Hexachord übergeht:

nat.	molle		
g	*a*	*b*	*c*
sol	mi	fa	ut
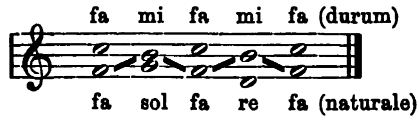
Durch die genaue Anwendung der Mutation und die dadurch bewirkte Erscheinung des *mi fa* an der rechten Stelle wurde, zumal im mehrstimmigen Gesange, das berufene *mi contra fa* vermieden, von dem man in den Singschulen sagte:

mi contra fa
est diabolus in musica
mi fa
est coelestis harmonia.
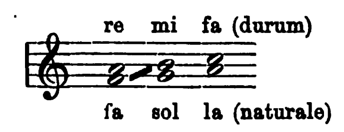
Dieses *mi contra fa* konnte in der einzelnen Stimme in der ungehörigen Anwendung der übermässigen Quarte erscheinen, wenn man im *hexachordum molle* statt des runden *b* das *b quadrum* hören liess; der Ton sollte als *fa* genommen werden und wurde statt dessen als *mi* angegeben, das *mi fa* traf ungehörig zusammen:[1] es war der so sehr gefürchtete Tritonus. Im mehrstimmigen Gesange hatte es dieselbe Bedeutung:



oder jene eines Querstandes, den man auch im Querstehen des Tritonus fand:[2]



wobei zweierlei Hexachorde gleichzeitig zur Geltung kommen, oder es trat als Folge von zwei grossen Terzen auf:
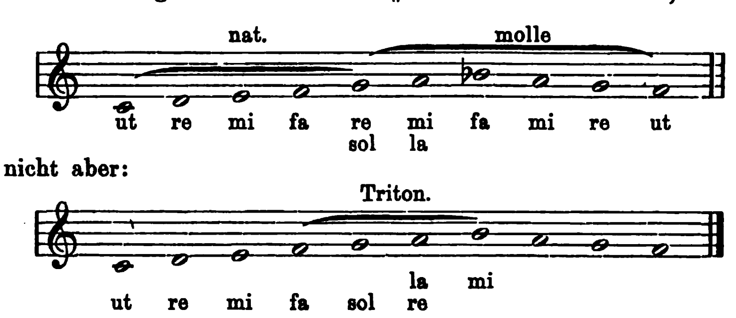


1) Praeterea in *b fa* ♮ *mi* acuto et superacuto nulla fit mutatio (*b fa* kann nicht in *b mi* mutirt werden und umgekehrt), quia mutatio debet fieri necessario per duas voces unisono convenientes, id est, quod vox illa quae mutatur, et alia quae per mutationem assumitur, sint in uno et eodem sono, immo ab invicem distent majori semitonio est impossibile, quod unum in alterum sit mutabile. (Tinctoris a. a. O.)

2) Dass die Alten solche Fortschreitungen wegen der entstehenden Querstände untersagten, erwähnt auch Dehn, Lehre vom Contrapunkt S. 7.

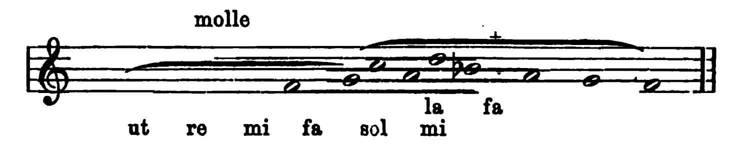
wobei ebenfalls zwei verschiedenartige Hexachorde zugleich gehört werden.[1])

Wurde nur ein Ton über *la* gesungen, so musste *fa* gesungen werden, wieder um jenem *diabolus* auszuweichen; es galt in den Schulen der Grundsatz: ***una nota ascendente super la, semper est canendum fa.*** Dieses *fa* galt für keine eigentliche Mutation; es musste stets gesungen werden, wenn nicht ein ausdrücklich vorgezeichnetes ♮ oder ♯ es anders vorschrieb:[2])



nicht aber:

Stieg man mehrere Noten über das *la*, so blieb es bei dem Gewöhnlichen, wie vorhin in dem erstgegebenen Beispiel einer Mutation. Wurde, statt wie im vorstehenden Exempel vom ***hexachordum naturale***, der Ausgang vom ***hexachordum molle*** genommen, so musste bei gleicher Tonfolge gemäss der Regel ***una nota ascendente super la semper est canendum fa*** statt *e* vielmehr ***es*** gesungen werden, es hiess diese Note *fa fictum.*[3])



Damit war thatsächlich eine Modulation nach ***b-dur*** bewirkt und somit das Gebiet der ***musica ficta*** berührt. Dieses *fa fictum* wird

---

1) Darüber zu vergleichen in Pietro Aron's: Libri tres de institutione harmonica III. 15: *mi* contra *fa* cur vitari debeat.

2) Propter unam notam ascendentem super *la* non fit mutatio, sed semper *fa* in ea est cantandum, nisi hoc ♮ vel hoc ♯ assignatum sit. (Hermann Finck, Pract. mus. Reg. VIII mutationum.)

3) Buttstett (Ut re mi fa etc. S. 311) erwähnt, dass die Alten, welche alle ihre Melodien in genere diatonico gesetzt haben, das *fa fictum*, welches sie mit dem *b* bezeichnet, fast zu viel gebraucht, indem das *fa naturale* mit dem oben liegenden *mi* oder *b quadrato* sich gar nicht vertragen kann, sondern allezeit das *fa fictum* erfordert, so haben die Alten schier einen Excess in specie in tertio et quarto tono darinne begangen.

von den strengen Theoretikern der älteren Zeit nicht erwähnt; noch Tinctoris kennt es nicht, und ob er gleich alle möglichen Mutationen aufzählt, so weiss er doch nichts von der Veränderung des *E-la-mi* in *E-la-fa*. Dieses *fa fictum* ist jedenfalls in den Singschulen bei Anwendung der *musica ficta* aufgegriffen worden und hat sich allmählich eingebürgert. Noch bis in die neuere Zeit hiess in Italien der Ton *Es* „*Es-la-fa*“. Sang man nun nach einer fingirten Skala, so mussten die Silben den entsprechenden Tönen zugetheilt werden, und es ist begreiflich, dass die Zöglinge der Singschulen die Hexachorde und insbesondere die Mutirungen zu den ärgsten Qualen rechneten, mit denen sie in diesem irdischen Leben heimgesucht wurden. Aber auch Theoretiker, welche an die unantastbare Autorität der antiken Tetrachorde fest glaubten, wurden durch die Hexachorde nicht wenig in Verlegenheit gesetzt; schon Engelbert von Admont deducirte die Verwandtschaft beider in der spitzfindigsten Weise, bis endlich der Spanier Salinas zu dem Auswege griff zu behaupten, die Hexachorde seien ja gar nichts anderes als wahre Tetrachorde, denen man aber in der Tiefe je zwei Töne zugesetzt.[1]) Franchinus Gafor hat darüber eben so wenig einen Zweifel, und nach einer Rechenkunst im Sinne des Hexeneinmaleins kommt er zu dem Resultat: sechs sei vier und vier sei sechs. Das erste Hexachord (*durum grave*) *Γ A B C D E* hat freilich sechs Töne, ist aber doch ein wahres Tetrachord, denn auf dem vierten Tone *C* fängt ja schon wieder ein neues Hexachord (*naturale grave*) an, welches wieder nur ein Tetrachord ist, obschon es sechs Töne *C D E F G a* umfasst, denn auf dem fünften Tone *G* beginnt wieder ein neues Hexachord (*durum acutum*) u. s. w. Boetius und Guido durften einander nicht widersprechen und mussten um jeden Preis in Uebereinstimmung gebracht werden.[2])

Die Solmisation war unverkennbar ein sehr weitläufiges, aber auch scharfsinniges System, erdacht, um gewisse Schwierigkeiten zu beseitigen; was ihr freilich nur um den Preis gelang, dass sie

1) Sciendum est autem, haec Hexachorda recentiorum eadem esse cum Graecorum Tetrachordis quae primam speciem Diatessaron illorum, & tertiam nostram continebant: additis inferne vocibus duabus, ex quibus et quatuor illorum sex voces, quas Musicales vocant, originem traxerunt (Francisci Salinas Lib. IV. de mus. Salmant. 1577. S. 193).

2) Namque (Guido) uniuscujusque exachordi principium vel primo praecedentis exachordi tetrachordo conjunxit, vel ipsum ab eo toni disjunctum instituit intervallo (Fr. Gaf. Pract. mus. I. 2). Ersteres ist bei dem h. durum grave in Beziehung auf das h. nat. gr. der Fall, das Zweite beim h. nat. gr. in Beziehung auf das h. durum acutum. Scharfsinnig ist, was Zarlino (Instit. harm. III. cap. 2) über diesen Gegenstand sagt: la onde bisogna sapere che Guidone congiunse ogni deduttione con uno delli Tetrachordi greci, agguingendo a ciascun tetrachordo due corde

weit grössere, nämlich sich selbst an deren Stelle setzte. Die in der Natur selbst begründeten Octaven werden durch die Hexachorde in Stücke gerissen, und die Verbindung durch die Auffassung des natürlichen Hexachords als *hexachordum servum* nur nothdürftig hergestellt. Derselbe Name, *ut* oder *re* oder wie sonst, bezeichnet ganz verschiedene Töne; derselbe Ton nimmt verschiedene Namen an und heisst bald *ut*, bald *re*, bald *sol* u. s. w. Die Zeit, in welcher die Solmisation entstand, besass noch keine Harmonielehre, sie hatte keine Kenntniss von der Verwandtschaft der Harmonien und Tonarten, von Modulation u. s. w. Für alles dieses musste die Solmisation Ersatz leisten. Darin liegt bei allen Mängeln ihr Werth.

Der Zweck der Solmisation war keineswegs, den Tönen neue Namen zu geben. Die Töne behielten vielmehr die alte sogenannte Gregorianische Buchstabenbezeichnung; dazu kamen durch die Solmisation dann noch die Silben, durch welche die Stellung jedes Tones im System und seine Beziehung zu den nächstverwandten Tönen ausgedrückt wurde. Die schon in der Verbindung der Plagaltöne zu den authentischen anerkannte Verwandtschaft zwischen Grundton und Quinte, als Tonica und Dominante, wird hier noch entschiedener hervorgehoben, indem auch die Unterdominante mit hereingezogen wird, d. h. jene drei Tonstufen zur Geltung kommen, deren dreigeeinte Verbindung den Begriff des abgeschlossenen Systems einer Tonart gibt. Das *h. naturale* (*C*) steht gegen das *h. durum* (*G*) und *h. molle* (*F*) im Verhältniss der Tonica zur Ober- und der Unterdominante und ist seinerseits die Oberdominante des weichen und die Unterdominante des harten Hexachords. Das weiche Hexachord gewinnt durch das *fa fictum* auch die ihm nach dem strengen System fehlende Unterdominante (*b c d es f g*). Sollte nun aber das harte Hexachord in gleicher Art durch die ihm fehlende Oberdominante eine den beiden andern Hexachorden analoge Stellung erhalten, so musste man zu einem *mi fictum* durch Erhöhung des *f* um einen kleinen Halbton greifen, das die fingirte Musik, wie wir durch Gafor's ausdrückliche Erwähnung wissen, kannte, aber nicht benannte und als höchsten Ton eines fingirten (transponirten) mit *A* beginnenden

---

di più dalla parte grave, come è quella dell' Ut et quella del Re: perciocche ogni tretachordo hà principio nella chorda del Mi; come nella seconda parte fu commemorato, *di maniera: che ogni Essachordo contiene ciascuna specie dello diatesseron, che sono tre.* Hiernach besteht also jedes Hexachord aus drei ineinander geschobenen Tetrachorden:



Hexachords ansah,[1]) während seine eigentliche Stellung im Zusammenhange wäre:

c d e f g a . . . hexach. naturale
g a h c d e . . . . hexach. durum
d e ♯̇*f g a h* . . . . ?
ut re mi fa

Das erhöhende Kreuz für dieses in seiner Wichtigkeit unbeachtet gebliebene, nicht eigens hervorgehobene *mi fictum* wäre für die ganze Musik das Zeichen der Erlösung geworden. Denn auf demselben Wege wäre man dann durch das Hexachord jenes *mi fictum* zu dem ihm nächstliegenden *a h* ♯ *c d e* ♯ *f* und so weiter durch den ganzen Kreis der Tonarten geleitet worden, die man auf diesem Wege in ihren Wechselbeziehungen verstehen gelernt hätte. Dass man aber aus Respekt für überkommene Traditionen und der Consequenz der Diatonik zu Liebe diesen entscheidenden Schritt nicht wagte, obgleich man an den Beziehungen des natürlichen und weichen Tetrachordes Vorbilder hatte und das *fis* durch die *musica ficta* sehr wohl kannte, ja obschon man durch das *fa fictum* diesen Schritt nach einer andern Seite hin bereits wirklich gethan: darin liegt das Gebundene und Unvollkommene dieses Systems.[2]) Die der strengen Diatonik auch widerstreitende Incon-

1) Doni, Annotazioni Sopra il Compendio de'Generi, e de'Modi della Musica. Roma 1640. S. 124 ff. meint: non ardivano nel secolo a dietro servirsi di tal spezie: quasi che non sapessero coe ajuta d'una corda pellegrina ♯ F. formarvi la quinta.

2) Elias Salomonis (1274) (GS Bd. 3. S. 18) sagt ganz bestimmt und deutlich: *C F G* quasi eandem naturam habent et in utraque istarum trium possumus dicere, quoniam est de natura artis *ut* et *fa* et *sol* et *re*. Ergo istae possent reduci ad unam excepto quod *in G non dicitur fa, sed recompensatur re* (Cap. I). Wenn also *g* niemals *fa* sein kann, so kann es nie heissen ♯*f—g, re—mi—fa*. Dagegen Buttstett (a. a. O. S. 39): „Ob nun wohl die Alten die Noten *f* oder *fa* nicht markiret, so haben sie solche dennoch elevatione vocis exprimiret, als wenn das Signum diaeseos oder das doppelte Creuz würklich darbei stünde. Wovon sowohl die heutige als die für etlichen 100 Jahren übliche praxis Zeugniss gibt: nach unserer heutigen Art aber wird das signum diaeseos expresse beigesetzt.“ Stehlin in seiner Chorallehre S. 8 gibt folgendes Beispiel einer „harten Ueberschreitung“ des Hexachords, wo er vielmehr von einer Transponirung im Sinne der musica ficta sprechen sollte:

{ *g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\overline{fis}$ $\bar{g}$
{ ut re mi fa sol la mi fa

„Es wird aus diesen Beispielen klar“, sagt er, „dass durch den Begriff von hart und weich bei der unvermeidlichen Ueberschreitung des Hexachords das Tonverhältniss bei den Buchstaben *b e f* sich verändern muss“ (sich verändern sollte und sich beim *b* gleich ursprünglich, bei *e* durch das *fa fictum* veränderte, wogegen für die Veränderung des *f* kein Zeugniss vorliegt). „Die siebenten Stufen .... erweisen demnach unbestreitbar die Töne, die in der modernen Tonschrift als *h es fis* bekannt, im Choral aber im System des Hexachords enthalten sind.“ Für die Behauptung, welche Stehlin anderwärts ausspricht, dass die zwei Punkte des *F*-Schlüssels die zwei Halbtöne *f—fis* nach der Neumenschrift (?!)

sequenz der Unterscheidung des *b mi* und *b fa* rechtfertigte man eben durch das Ansehen der überkommenen Tradition, besonders durch Hinweisung auf das verbundene und das getrennte Tetrachord der antiken Musik, welche eben um jener Unterscheidung willen da waren; das *fa fictum* war eine Nachbildung des *b fa*. Man hätte nun ebensogut den Ton *f* eigens in ein *F mi ut* und *F fa ut* unterscheiden können, wie das *e* in ein *e la fa* (*es*) und *e la mi* (*e*); man hätte erwägen sollen, dass das *e* $\overline{la}$ *fa* nur dem auch nicht ausdrücklich anerkannten Hexachord *b c d es f* angehören könne. Aber man wagte es nicht.

Dass die Solmisation sich, statt aus Octaven, vielmehr aus Gruppen von je sechs Tönen zusammenbaut, ist von ihrem Standpunkte aus so wenig eine Willkürlichkeit oder Unvollkommenheit, als es in unserer Harmonielehre willkürlich und unvollkommen ist, wenn wir die ihr erstes Element bildenden Dreiklänge aus einem Pentachord, einer Fünftonreihe, in ihren drei wesentlichen Tönen, Grundton, Terz, Quinte, und ohne die verdoppelnde höhere Octave des Grundtones bilden. Die Ueberschreitung des sechsten Tones ist allerdings ein wichtiger Schritt. Geschieht sie um einen ganzen Ton, so drängt der Gang nach aufwärts zur abschliessenden Octave; geschieht sie um einen halben Ton, so wird sie ein Punkt der Rückkehr, der Gang drängt abwärts zur Unterquarte (*c d e f g a* | $\overline{h\text{-}c}$ oder *c d e f g a* | *b-a g f*). Im Ductus der Melodie drückt sich hier die harmonische Modulation aus, und wie nun auf solche Art die Melodie in ihrem Gange die ihr zu Grunde liegenden harmonischen Beziehungen erkennen lässt, so liegt eben deswegen in der Solmisation der Keim der Harmonie, und zwar jener homophonen Harmonie, welche nicht neben der melodischen Hauptstimme als einem *cantus firmus* andere gleichberechtigte Stimmen parallel einhergehen lässt (der Keim dieser Harmonie, der Polyphonie, liegt im Organum), sondern durch accordmässigen begleitenden Unterbau, den man zu Ende des 16. Jahrhunderts durch den allgemeinen Bass (*bassus generalis*) und beigeschriebene Ziffern andeutete, die harmonischen Beziehungen in der melodischen Führung hervorhebt und eigens hinstellt. Das Hexachord hat hier

---

bedeuten, ist er den Nachweis schuldig geblieben. Tinctoris (Expositio manus) redet über die Bedeutung der Schlüssel anders: man habe *ff* pro *ff fa ut gravi* gesetzt, qua quidem clavi veteres usi sunt, *propriam ipsius literae adsumentes formam*, ut patet in vetustis codicibus; sed nescio, quo motu *moderni* a majorum vestigiis declinantes, clavem istam formatam 𝄢 vel [Zeichen] . . . etiam in cantu plano acceperint, vel sic [Zeichen], maxime in re facta, quamquam frequentius vacua sit ut hic [Zeichen] u. s. w. — Also die Zeitgenossen des Tinctoris, die moderni, führten um 1480 jene zwei Punkte ein, wo von Neumen lange keine Rede mehr war.

beinahe die Bedeutung wie der Dreiklang, das natürliche: die Bedeutung des Dreiklangs der Tonica, das harte: die des Dreiklanges der Oberdominante, das weiche: jene der Unterdominante, letzteres mit gleichzeitiger Andeutung jener Modulation, wodurch es seinerseits Tonica, das natürliche aber dessen Oberdominante wird. Der sechste Ton wird mit in Anschlag gebracht, weil beim melodischen zeitlichen Fortschreiten, im Gegensatze zu dem harmonischen gleichzeitigen Anschlagen des Accords, jene ihrem Wesen nach harmonischen Beziehungen erst bei Ueberschreitung der sechsten Stufe sich geltend machen. Mit der siebenten Stufe wird der Punkt erreicht, wo sich der für die Solmisation so wichtige Halbtonschritt wiederholt und den sie also, ohne ihm eine eigene Silbe zuzuweisen, wieder mit dem den Halbton bezeichnenden *mi-fa* benennt. Hat doch, meint de Muris, die Sechszahl (die sechs Tage der Schöpfung) zur Erschaffung der Welt genügt; warum sollte sie nicht auch für die Musik zureichen? [1])

Die Vermeidung des *mi contra fa* begriff für jene Zeit die ganze Summe der Reinheit des Satzes in sich; diese Solmisationsregel lief wesentlich auf die Beseitigung der Querstände hinaus, und es lag somit die Anerkennung des wichtigen Gesetzes darin, dass sich zwei verschiedene Tonarten gleichzeitig nicht geltend machen dürfen. Ein solches Gesetz konnte aus dem, was man

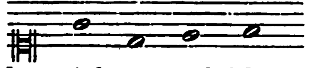
---

1) *Ut re, mi, fa, sol, la* — notularum nomina sena
Sufficiunt notulae, per quas fit musica plena.
Nec mirum, numerus idem perfectus habetur:
Machina mundana per eundem facta docetur.
Quod sex sufficiunt, potes hac ratione, probare.
Ultima *la*, notulam si tentas continuare;
Nam magis ascendens quod erat positum replicabis
Sive quod est minimum, quod abundat in arte locabis,
Semitonus quoniam praecessit et hoc sequeretur.
Est ergo melius, quod praecedens iteretur u. s. w.
(Summa Musicae Cap. VII.)

Hier mögen gelegentlich auch die von Figulus (De mus. pr. Norib. 1565 lib. I. de compos. clavium) citirten Verse ihre Stelle finden:

Ut re sol ut a *fa*vis *mi*scentur dulcia mel*la*
Sic *mi*scet *fa*ctis blandu*la* verba Venus
Utere dum *mi*tis *fa*vor est, dum *sol*a *la*borum
Est requies: constans nulla in amore fides.

Ex hoc exemplo discent studiosi syllabarum et clavium usum u. s. w. Zu so wunderlichen Mitteln griff man! — Die Silben gaben zu zahllosen rebusartigen Spielereien Anlass. Selbst ein Papst musste sich gefallen lassen, die Noten



gedeutet zu sehen: *sol re mi fa;* man schrieb nämlich seine Wahl dem Einflusse des Königs von Spanien zu. Wo in dem Namen eines Musikers ein *la* oder *fa* vorkam, ersetzte man es wohl beim Schreiben durch die entsprechende Note, z. B. Pierre de *la* Rue, Guilelmus Du*fay*.

damals Tonarten nannte, aus den Kirchentönen, nicht klar werden, trotzdem dass es Hucbald auch für diese gelten lassen wollte. Da sie keine wahrhaft von einander verschiedene Tonarten, sondern blos Octavenumläufe einer und derselben Tonart waren, so konnte gar wohl der Tenor im ersten, der Alt im dritten authentischen Tone u. s. w. singen, da sie thatsächlich beide in *d-moll* standen.

Auch die sogenannte harmonische Hand verdient nicht den Vorwurf einer völlig unnützen Spielerei.[1]) Sie war ein mnemotechnisches Hilfsmittel, welches dem Schüler die Nothwendigkeit ersparte, stets eine geschriebene Tabelle der Solmisation bei sich zu tragen, und war bei der Seltenheit der Schreibekunst und der Kostspieligkeit des Schreibmaterials ein ganz gutes Surrogat. Der Schüler hatte das Schema der Solmisation in seiner linken Hand stets zu seiner Verfügung, sobald er die Namen und die Stellen derselben an den Fingergliedern ein- für allemal seinem Gedächtnisse eingeprägt. Blos aus dem Kopfe zu solmisiren war schwierig, jedenfalls der Blick auf eine Tabelle oder die ihre Stelle vertretende Hand eine sehr wesentliche Erleichterung, zumal wenn aus einem fingirten Tone, z. B. aus *fis* oder *ais* gesungen wurde.[2]) Der Schüler mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die linke oder auf die Noten selbst deutend[3]) und die gewohnten Intervalle angebend, konnte nicht fehlgehen, sein *mi fa* zeigte ihm, wo er auch bei veränderter Tonhöhe des Gesanges die Halbtöne anzugeben habe, und so konnte er denn leicht und sicher jeden Gesang in jeder beliebigen Tonhöhe transponirend vortragen. Daher wies man auch in den Singschulen gern auf den Vers des Hugo von Reutlingen hin:

Disce manum tuam, si vis bene discere cantum
Absque manu frustra disces per plurima lustra.[4])

Die Mutationen konnte der Schüler mit Hilfe der Hand gleichfalls leichter ausführen, weil sie ihm die Uebergangspunkte aus einem Hexachord in das andere deutlich machte; besonders war es bei demjenigen Mutiren *in mente* fast unentbehrlich, das Schema vor Augen zu haben, wo in einer Melodie mehrere Tonstufen übersprungen wurden und der Singende beim Solfeggiren sie mit
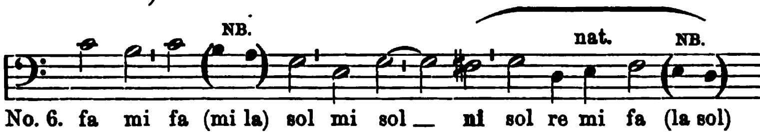
---

1) den ihr Forkel macht, Gesch. der Musik 2. Band. Ebenso Kiesewetter, Guido von Arezzo S. 37.
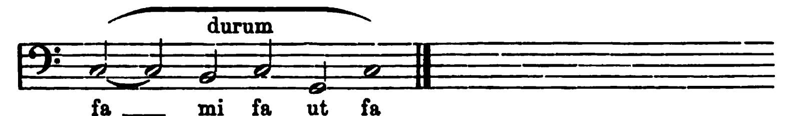
2) „Uebrigens mag man es transponiren, in welchen Ton oder Clavem man nur will, so heisst und bleibt es *ut re mi fa sol la*“ (Buttstett a. a. O. S. 121).

3) Nam cum dextra facimus pausas, ostendimus punctos cum digito et stylo (Elias Salomo a. a. O. S. 24).
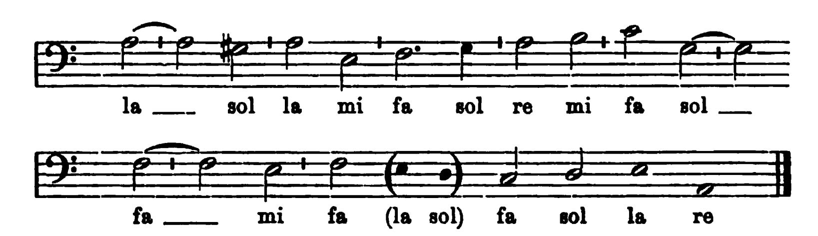
4) Flores Mus. omn. cantus Gregoriani. Argent. 1488. cap. I, s. die Abbildung der Guidonischen Hand. Auf dieses Werk Hugos machte bereits G. E. Lessing aufmerksam.

in Anschlag bringen musste, natürlich ohne sie hören zu lassen, und die Mutirung danach einzurichten hatte, z. B. (aus Buttstett, S. 125 Tab.).
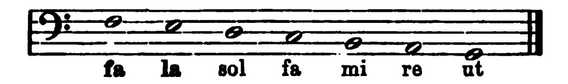




NB. an diesen beyden Orten geschiehet die Mutation in mente.



Hier bedeutet nun z. B. die unmittelbar wiederholte Silbe *fa* (*fa-fa*) in Folge des dazwischen fallenden Mutirens *in mente* jedesmal einen andern Ton, einmal *f-fa* im natürlichen, das anderemal *c-fa* im harten Hexachord.[1]) Finck bezeichnet diese Mutationen *de fa in fa, ex sol in sol* u. s. w. als *saltus sine mutatione de nota ad notam* und fügt an einer anderen Stelle bei: *in quartis, quintis et octavis fit saltus de mi in mi, de fa in fa.* Die oben vorkommende Silbe *ni* ist eine Modification, die der Spätzeit der Solmisation angehört, wo man bereits ungescheut Semitonien einmischte. Buttstett, der letzte Ritter der Solmisation, sagt darüber: „die Semitonien *cis, dis, fis, gis* werden . . . *elevatione vocis* gemacht: fällt das doppelte Creutz ins *fa,* so nimt man an statt *fa ni,* dass ist *instar mi,* weil es wieder die Natur ist, dass mans *fa* scharff singet.“ Durch diese „Erhöhungen der Stimme“ oder, es mit dem wahren Namen zu nennen, durch den Gebrauch der Halbtöne gerieth die alte Magnetnadel des *mi-fa,* die sonst unverrückt nach den zwei Stellen der Halbtonschritte in der Skala (dem Nord- und Südpol) hingewiesen hatte, in's Schwanken und zeigte bedenkliche Declinationen; es traten zufällige Halbtonschritte

1) Die Mutatio in mente wird der Sache nach schon bei Engelbert von Admont III. 10 erwähnt.

auf, ohne dass sie durch das *mi-fa* bemerkbar gemacht wurden, man griff zu dem *ni,* oder zu *do* (statt *cis*, wiewohl *do* meist für *ut,* als im Singen leichter ansprechend, angewendet wurde). Selbst die anscheinend untrennbare Nachbarschaft von *mi-fa* war keine gesicherte, man trennte sie z. B. der Regel „*una nota super la semper est canendum fa*" zu Liebe und solfeggirte *a* *b* *a* ; man
la fa la
mutirte beim Absteigen vom *fa* im *hexachordum naturale* bis unter das „*ut* gleich nach dem *fa* und singet *la*" lehrt Buttstett:[1])



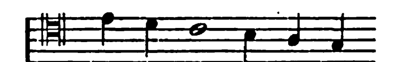
und diese Mutirungsart wird auch schon von Tinctoris ausdrücklich gebilligt, ob sie gleich der Regel so spät als möglich zu mutiren widerstreitet, nach welcher es heissen sollte:

f *e* *d* *c* ♮ *a* *g*
fa *mi* *re* *fa* *mi* *re* *ut*
naturale + durum

übrigens eine Mutirung, welche Tinctoris für denselben Casus, nämlich für das Absteigen aus dem natürlichen in's harte Hexachord, gleichfalls ausdrücklich gutheisst.[2]) Zu solchen feinsten Unterscheidungen mussten die Schlüssel aushelfen: der *F*-Schlüssel im Bass, wie der *C*-Schlüssel im Tenor, deuteten beide den Ton *fa* an, aber ersterer *fa* im natürlichen Hexachord



letzterer *fa* im harten Hexachord

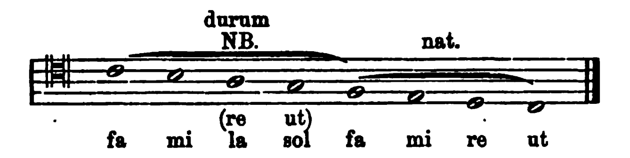


also zwei um eine Quinte auseinanderstehende Töne. Stieg man nun im letzteren Falle unter das *ut* in das Hexachordum *naturae,*

1) A. a. O. S. 127.

2) (CS IV, 13.) *Ut fa* est mutatio quae fit in C-fa-ut et in C-sol-fa-ut ad descendendum de natura in ♮ durum, et in utroque F-fa-ut ad descendendum de b-molli in naturam. . . . *Mi-la* est mutatio quae fit in utroque Elami ad descendendum de natura in ♮ durum et in utroque a-la-mi-re ad descendendum de b-molli in naturam. Die Möglichkeit dieser Mutirungen deuten allerdings auch schon die Namen C-fa-ut und E-la-mi an.

so durfte man nicht wie beim *F*-Schlüssel nach *fa* gleich *la*, sondern man musste *mi* singen, „weil das *b quadratum* hier seine natürliche Stelle bekleidet" (Buttstett), und es musste heissen



Für diese Aenderung des *re* in *la* fand sich in dem Namen des Tones *a-la-mi-re* die erforderliche Andeutung, wie auch Tinctoris lehrt: *re-la* sei die Mutation in beiden *a-la-mi-re*, um aus dem harten in's natürliche Hexachord abzusteigen. Die Schüler, denen es ohne Zweifel von alle dem wurde „als ging ihnen ein Mühlrad im Kopfe herum": mussten nothwendig Töne und Mutirungen, wie man sprüchwörtlich sagt, was hier aber ganz buchstäblich zu nehmen ist, an den Fingern abzählen können.

Der Spott, mit welchem Mattheson zu Anfang des 18. Jahrhunderts „des Aretini Fibel" verfolgte,[1] hat seine Berechtigung den Lehrern gegenüber, die zu einer Zeit, wo die Musik längst über viele andere Mittel gebot, zähe an ihrer Solmisation festhielten. Sie selbst war ein nothwendiger Durchgangs- und Entwickelungspunkt in der Geschichte der Musik.

Ohne nun die ganze Solmisation mit allen ihren Feinheiten auf Guido's Rechnung setzen zu wollen, muss man ihm doch und zwar auf sein eigenes Zeugniss hin nicht allein die Einführung des praktischen Hilfsmittels des *ut re mi fa sol la* in den Singschulen, sondern auch die Begründung des Systems der Hexachorde zuschreiben, weil es eben nicht mehr und nicht weniger als sechs Silben sind, die er in solcher Weise anwendete. Es ist kein Gegenbeweis, dass weder er noch Cottonius diesen Kunstausdruck anwendet; die Sache selbst war ihm augenscheinlich nicht fremd. Aribo Scholasticus und Engelbert von Admont, die sehr viel von den antiken Tetrachorden, ja von Dichorden, Trichorden und Pentachorden reden, brauchen gerade nur den Kunstausdruck „Hexachord" nirgends, und doch wendet insbesondere Engelbert nicht allein schon die Namen *E-la-mi, D-sol-re, G-sol-re-ut* u. s. w. an, sondern erklärt auch, warum denn auf der Hand sechs Noten (Silben) und sieben musikalische Buchstaben, und nicht mehre zu finden sind. „Die Modernen schreiben," sagt er, „den einzelnen (musikalischen) Buchstaben auf der musikalischen Hand und auf den Musikinstrumenten statt

1) Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. S. 64.

deren eigener Namen die sechs Noten (*la sol fa mi re ut*) bei; den tiefsten Tönen wird nun blos eine einzige Silbe beigeschrieben (*Γ-ut, A-re* u. s. w.), den hohen dagegen zwei Silben (*f-fa-ut, g-sol-re* u. s. w.), den mittleren endlich drei Silben (*a-la-mi-re, G-sol-re-ut* u. s. w.). Die tiefsten bedürfen nur einer Silbe, weil man zu keinen noch tieferen Tönen mehr hinabsteigt; den höchsten genügen zum Absteigen zu tiefern nur zwei Silben. Die mittleren aber brauchen drei Silben wegen der dreifachen Veränderung des Auf- und Absteigens, die in ihnen anfängt und endet (*propter triplicem mutationem ascensus et descensus, qui incipit et terminat in ipsis*). Hier ist bereits das Wesen der Hexachorde mit ihrer Abgrenzung und auch schon die Mutirung ausdrücklich, aber doch nur so andeutungsweise besprochen, dass man sieht, wie alles dieses wesentlich auf überlieferter Lehre und auf Uebung in den Singeschulen beruhte.[1]) Doch gibt Engelbert an einer andern Stelle eine deutlichere Anweisung, wie man zu mutiren habe.[2])

Wie man allerdings in Guido etwas Neues und Eigenes anzuerkennen fand, beweist der Umstand, dass sich Ausleger um ihn zu schaaren begannen, während früher die Commentatoren ihre Arbeit nur auf ihren Boetius und Martianus Capella zu verwenden gefunden hatten und selbst Hucbald, der manches Neue brachte, vereinsamt blieb. Freilich aber hatte sich Hucbald selbst in das Gefolge des Boetius gemischt, während Guido die Neuheit seiner Auffassung und Methode nicht ohne Selbstgefühl oft genug betont. Als die ersten Jünger Guido's können Johannes Cotton[3])

1) Engelbert beruft sich weiterhin darauf ganz ausdrücklich; sein Werk soll daher auch kein Lehrbuch der ars solfandi sein: Cetera de his vocibus et earum mutationibus, *quia apud primos addiscentes musicam sunt communia et vulgata,* ad praesens ommittantur (III. 11).

2) II. Tract. Cap. 29 sagt Engelbert: Facta in c-sol-fa-ut mutatione ut in sol, sic dicendo F fa mi re, ut sol fa mi, und ausführlicher in Cap. 8 des Tractatus III. (GS Bd. 3.)

3) Der Anonymus von Mölk (Anon. Mellicensis de script. eccl. c. 69) macht den Johannes Cotton zu einem Engländer: Joannes Musicus, natione Anglus, vir admodum subtilis ingenii, qui et praestantissimum libellum de musica arte composuit. (Vergl. die Vorrede Gerbert's zum 2. Bde der Script.) Das ist ganz glaublich, denn nicht allein, dass der Name ganz englischen Klang hat, so hat Cotton sein Werk dem englischen Abte oder Bischof (Anglorum antistiti) Fulgentius, seinem „Herrn und Vater" (Domino et patri suo venerabili) gewidmet. Man hat Cotton, weil er sich in der Dedication servus servorum Dei nennt, für einen Papst (im Leipziger Manuscript: Joannis papae musica ad Fulgentium Anglorum antistitem) und zwar für Johann XXII. gehalten, und noch neuestens glaubt Neumeier dem Papst Johann XXII. über sein „gelehrtes Werk" ein Compliment machen zu sollen. Wie man glauben mag, dass bei dem Stande und Entwickelungsgrad, den die Musik zur Zeit Johannes XXII. bereits gewonnen hatte, noch ein Buch wie jenes Cotton's möglich wäre, wo z. B. von Mensur und Notenquantität nicht die Spur

und Aribo Scholasticus[1]) gelten: ersterer folgte den Schriften des Meisters erklärend, andeutend, fortsetzend; der andere griff eigens „dunkle Sätze Guido's" (*obscuras Guidonis sententias*) hervor, um darüber eine „nützliche Auseinandersetzung" (*utilis expositio*) zu geben. Aribo lebte im Bisthum Freising, also in Deutschland, Johannes Cotton war allem Anschein nach ein Engländer: ein Beweis, wie rasch sich Guido's Name und Ansehen weit genug zu verbreiten vermochte. Cotton erzählt, dass die Silben *ut re* u. s. w., welche der Hymne *ut queant laxis* u. s. w. entnommen seien, in England, Frankreich und Deutschland allgemein angenommen worden; „die Italiener aber," sagt er, „haben andere; wer sie wissen will, hole sich darüber bei ihnen Auskunft". Es ist unbegreiflich, wie gerade in Italien, wo Guido persönlich lehrte und wo sich die ungefügen Namen der Solmisation noch bis in's vorige Jahrhundert hinein erhalten haben,[2]) andere Silben in Aufnahme gewesen sein sollten. Cotton, der weit genug von Italien lebte, mag vielleicht durch einen auf Guido's Ruhm neidischen italienischen Sänger, der sich seine eigene Solmisation zurecht gemacht hatte, irregeführt worden sein. Auf keinen Fall kann seine Angabe richtig sein, und sein Zeugniss verschwindet gegen das gewichtigere Guido's, der selbst erzählt, wie er seine Schüler nach dem von ihm ersonnenen *ut re mi fa* lehrte. Man kann daher als gewiss annehmen, dass die Guidonische Solmisation sich so gut in dem ganzen musikalisch cultivirten Europa verbreitete, wie einst die Kirchentonarten, und zwar nicht durch die Autorität der Kirche oder durch Sendboten, sondern durch die Zweckmässigkeit, mit welcher sie den Bedürfnissen der Zeit Genüge that.

---

ist, wo noch von den Neumen als etwas alltäglich im Gebrauche Befindlichem geredet wird u. s. w., kann man nur unter der Voraussetzung verzeihen, dass man Cotton eben nur vom Hörensagen kennt. Gerbert hat übrigens bemerkbar gemacht, dass jene Demuthsphrase auch bei Nicht-Päpsten nicht ungewöhnlich war (titulo olim nequaquam solis pontificibus Romanis consueto); und wie käme ein Papst dazu einen englischen Abt „seinen Herrn und Vater" zu nennen? Eine Hypothese Gerbert's, als sei Cotton ein Mönch Johann aus St. Matthias bei Trier gewesen, der von Trithemius belobt wird, „qui ad honorem omnipotentis Dei et Sanctorum ejus multos cantus et prosas composuit ac regulari melodia dulciter ornavit", steht völlig in der Luft. Es hat noch mehr musikalische Mönche gegeben, die Johann hiessen. Der Name Cottonius kommt im Pariser und Antwerpner Manuscript vor, sonst heisst das Buch kurz „Joannis musica" (zwei Manuscripte in Wien, ein nicht mehr vorhandenes in St. Blasien). Vgl. über diese Frage auch Utto Kornmüller, Der Tractat des Joh. Cottonius über Musik (Kirchenmus. Jahrbuch III, Regensburg 1888. S. 1 ff.)

1) Vgl. Wilh. Bäumker, Zur Gesch. d. Tonkunst. S. 69 ff. u. 83 ff.

2) Jetzt werden in Italien die Silben *do re mi fa sol la si* wie in Frankreich angewendet.

Die Zeit von Hucbald bis auf Guido und selbst auch nach Guido's Zeit ist in der Musikgeschichte die Periode der allertiefsten Dunkelheit. Es wiederholt sich hier dasselbe Schauspiel, wie in der Geschichte der bildenden Kunst der christlichen Zeit. So lange diese letztere noch antike, wenn auch schüchtern oder ungeschickt behandelte Motive mit ihrem neuen Geiste zu durchdringen strebte, errang sie bei oft ungenügender Technik doch bedeutende Erfolge. Als endlich das antike Erbe verzehrt war, ging die Kunst, jetzt auf Eigenes angewiesen, in dunkler Grabesnacht scheinbar völlig unter, aber nur um neubelebt aus dieser Nacht hervorzugehen. Eine Epoche, die in der Musik Dinge wie das Organum oder wie die nach den Vocalen geformten Melodien als schön preisen konnte (und beides ist, wie wir hörten, geschehen), tappte einstweilen mit ihrer Sehnsucht nach Licht, aber ohne den kleinsten Schimmer eines solchen, im Finstern, ob man gleich gerade dieser Zeit und zwar in der Person Guido's eine Reihe der allerwichtigsten Entdeckungen und Erfindungen zuschrieb. Aber Guido hat weder, wie ihm die gläubige Ueberlieferung nachrühmte, das Monochord, noch viel weniger das Clavier erfunden, die Tropen oder Kirchentonarten nicht festgestellt, das Gamma nicht beigefügt, die lateinischen Buchstaben zur Bezeichnung der Töne nicht eingeführt, die Notenschrift nicht erdacht; er hat die Diaphonie nicht als der Erste angewendet, vom Contrapunkt, selbst von einer vernünftigen Harmonie hatte er kaum eine Ahnung. Guido mag den Ruhm aller angeblichen Erfindungen ohne Weiteres entbehren, sein wahrer Ruhm bleibt ungeschmälert: er hat der Musik, die vor ihm aus einem unsicher und ungenau vom Lehrer auf den Schüler traditionell überlieferten Musikmachen bestand, eine sichere, nicht zu verrückende Norm in Schrift und Uebung gegeben; und so gut wie jener Unbekannte, der zuerst den gehöhlten Baumklotz in's Wasser schob und zeigte, wie man durch Handhabung einer Schaufel ihn beliebig leiten und mit seiner Hilfe Ströme übersetzen könne, der Begründer der Schifffahrt zu heissen verdient, wie armselig sein Canot auch neben dem das Meer stolz durchschneidenden Linienschiffe heissen muss, ebenso hat Guido durch die Anwendung der Silben *ut re mi fa sol la* und durch Fixirung der Neumen auf ein System von vier Linien der bisher haltlos und unsicher ausgeübten Tonkunst einen festen Weg gezeigt, der alle Lehrer und Schüler fortan auf gleichem und sicherem Pfade erhielt: und in diesem Sinne darf er Restaurator, ja Begründer der Musik heissen.

Wo man Musik trieb, wurde Guido's Name mit Ehrfurcht genannt, das *ut re mi fa sol la* wurde der Grundstein der ganzen Musik. „Mit diesen Namen (*ut re mi* u. s. w.) werden die Noten," sagt Johann de Muris, „von den Franzosen, Engländern, Deutschen,

Ungarn, Slaven und Daciern und den übrigen cisalpinischen Völkern bezeichnet".[1]) Verhältnissmässig spät fanden die Guidonischen Lehren in den Niederlanden Eingang: in der Diöcese von Lüttich wurden sie erst 1108 durch einen Geistlichen Namens Rodulph eingeführt.[2]) Die Sänger der Provence, insbesondere jene von Toulouse, brauchten statt der Solmisationssilben zur Bezeichnung der Töne blosse Buchstaben, worüber sich der gelehrte Elias oder Helyas Salomonis von St. Astar in der Diöcese Périgord (*de St. Asterio Petrigoricensis dioecesis*) sehr aufhält.[3]) In der Provence blühte eben damals jener vorzugsweise naturalistische melodische Liedergesang, der seine anmuthigen Weisen fröhlich hinströmen liess, ohne sich einstweilen über die rechte Stelle des *mi fa* oder über die Mysterien der Mutation sonderliche Scrupel zu machen. Gerade an dieser feinen Casuistik und subtilen Distinction fanden aber die Gelehrten ein willkommenes Feld, sich in ebenso weitläufigen als tiefsinnigen Tractaten zu ergehen. Ein Hauptgegenstand in den Schriften eines Engelbert von Admont (um 1290), Elias Salomonis (der sein 1274 geschriebenes Buch Papst Gregor X. widmete), de Muris u. s. w. ist die Guidonische Hand. Auch hier fehlte es nicht an wunderbaren Zeichnungen. Elias Salomonis reihet die Guidonischen Silben zu förmlichen Zauberkreisen, wo *ut re mi fa sol la* und *la sol fa mi re ut* „auf- und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen"; er zeigt ihre Verbindung in den Kirchentönen und entwickelt die Verwandtschaft der letzteren in einen wunderlichen (natürlich wieder gezeichneten) Stammbaum. Der Ahn ist der mystische allgemeine „Tonus", hier so abstract gefasst wie bei einem menschlichen Stammbaum der allgemeine Begriff Mensch; der Sohn dieses

1) His nominibus notae, ut dictum est, appellantur a Gallicis, Anglicis, Theutonicis, Hungaris, Slavis et Dacis et ceteris Cisalpinis. *Itali autem alias notas et nomina dicuntur habere, quod qui scire voluerit quaerat ab ipsis* (de Muris, Summa Musicae Cap. VII; bei GS Bd. 3. S. 203). Der Schluss, weit entfernt ein bekräftigendes Zeugniss für Cotton's Angabe zu sein, ist vielmehr ein sehr gewichtiges Argument gegen deren Richtigkeit. Sie bekräftigt nicht; denn die buchstäblich übereinstimmende Schlusswendung, sich bei den Italienern Belehrung zu holen, beweist, dass de Muris den Passus aus Cotton geradezu abschrieb. Wie nun aber? Seit Cotton's Zeiten, seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bis auf die Zeiten des de Muris d. i. auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, also durch dritthalb Jahrhunderte sollten in Italien ganz andere Silben in Gebrauch gewesen sein, ohne dass wir auch nur wüssten was es für Silben waren, ohne dass sie ein italienischer Schriftsteller der Erwähnung werth hält? Ein Blick in die Schriften des Marchettus von Padua (des Zeitgenossen des de Muris), z. B. gleich in das erste Capitel im 9. Tractat seines Lucidarium musicae planae, reicht übrigens hin zu beweisen, dass man in Italien wie überall das *ut re mi fa sol la* anwendete.

2) Vergl. Forkel, Gesch. der Musik Bd. 2. S. 244.

3) Bei GS Bd. 3. S. 23.

Tonus ist der erste Kirchenton, welcher seinerseits der Vater des zweiten, der Bruder des dritten Kirchentones ist; der zweite Ton ist Enkel des Tonus, Sohn des ersten, Genosse des vierten Kirchentones und so weiter fort. Dass der mystisch-scholastische Geist dieser Epoche durch den eigen geheimnissvollen Reiz der musikalischen Töne angeregt wurde, ist vollständig begreiflich. Das Alterthum hatte in den Tönen Götter, Himmelskreise, Planeten erblickt; das Mittelalter behielt diese Anschauungen, so weit sie seinem religiösen Glauben angepasst werden konnten, bei; es schlug aber auch die Bibel auf und fand auch hier geheimnissvolle Beziehungen, weil es Beziehungen finden wollte. Es versinnlichte sich die Tonverhältnisse durch Figuren und Aufrisse, die auf ein Haar magischen Zeichen oder Regenbogen, Blumen, Contignationen u. s. w. glichen, deren phantasmagorischer Reiz dann durch bunte Farben, auch wohl durch beigezeichnete Engel, Heilige oder allerlei Phantasiegeschöpfe noch erhöhet wird, welche Figuren dann insgemein wunderlich durch einander gekreuzte Bänder mit Inschriften halb-orakelhaften Tones in Händen halten. Es genügt z. B. dem Scholastiker Aribo nicht, die simple Wahrheit einfach auszusprechen, dass jeder authentische Ton einige seiner Töne mit seinem Plagaltone gemein habe, andere aber nicht, und zwar dass in dem Umfang dieser beiden Töne die fünf mittlern gemeinsam seien, drei oberwärts dem Authentus, drei unterwärts dem Plagius gehören. Er bringt die Sache in eine seltsam anzuschauende Zeichnung: zwei Räder, deren Peripherien einander durchschneiden, die fünf gemeinsamen Töne sind in diesen Durchschnittsraum gesetzt, die sechs nicht gemeinsamen zu dreien rechts und links in jedes der beiden Räder. Das mahnt ihn nun sogleich an die Vision Ezechiel's von den ineinandergreifenden Rädern und an die dadurch bildlich angedeuteten Evangelien mit ihrer Concordanz und Verschiedenheit. Seine geschäftige Phantasie findet sofort zwischen den Tetrachorden und dem Leben Christi eine geheimnissvolle Verwandtschaft; das Tetrachord der Tieftöne (*gravium*) entspricht vorbildlich (*typice*) der vom Evangelisten Matthäus beschriebenen Menschheit Christi, wie er arm war, dass er nicht hatte, wo er sein Haupt hinlege; das Tetrachord der Endtöne (*finalium*) bedeutet seinen Tod, wo er nicht allein das Ende seines Lebens erreichte, sondern auch der Tempelvorhang, die Festigkeit der Felsen, die Klarheit der Sonne und Unbeweglichkeit der Erde ein Ende nahm; das Tetrachord der obern Töne (*superiorum*) versinnlicht Christi Auferstehung, da er uns die Erbschaft Des im Himmel oben sicherte; das Tetrachord der allerhöchsten Töne (*excellentium*) bedeutet die glorreiche Himmelfahrt, so dass von der Tiefe gegen die Höhe die vier Tetrachorde dem Verlaufe der evangelischen Erzählung folgen und, wie Aribo eigens bemerkbar

macht, zwei Tetrachorde auf Christi Erniedrigung, zwei auf seine Erhöhung deuten. Die authentischen und Plagaltöne sind dann wieder vier Brautpaare, die aus ihrer Brautkammer (*thalamus*) hervorgehend einen Chorreigen schlingen, die Brautkammer ist aber eben jene Durchschneidung der zwei Räder und so weiter. Man fühlt sich dabei an die Schilderung der mittelalterlichen Alchymie gemahnt, oder an die alte Astrologie mit ihren Planetenhäusern, Gegenscheinen u. s. w. Wie sich jene Alchymie der Chemie, die Astrologie der Astronomie hindernd in den Weg stellte und die Weisen, statt einfach die Natur der Sache zu befragen, sich in Mysterien verloren, die an alles und an nichts mahnten, die um so tiefsinniger schienen, je unverständlicher und inhaltloser sie waren: so zahlte, wie wir sehen, auch die Musik diesen Tribut der Zeit und konnte zuweilen vor lauter Visionen den einfachen geraden Weg nicht sehen. „Wie bewundernswerth ist nicht dieser Baum der Musik", ruft Marchettus von Padua aus: „seine Zweige sind schön nach Zahlenverhältnissen geordnet, seine Blüten sind Wohlklänge, seine Früchte süsse Harmonien, welche aus den Blüten reifen." Sagt ja Bernadus: „es sei die Musik des Universums ein grosses Ganze, das auf den Wink der Gottheit alles im Umschwunge erhält, was sich im Himmel, auf Erden und im Meere bewegt, was in der Stimme der Menschen und Thiere tönt, was in den Körpern lebt, woraus Tage und Jahre und Zeiten bestehen!"[1]) Die Octave ist nach Bernhard's Ausspruch ein Sinnbild der Gerechtigkeit, denn die Acht hiess bei den Alten Justitia.[2]) Die Quarte mahnt, wie Marchettus bemerkt, an die vier Jahreszeiten, die vier Weltgegenden, die vier Elemente, die vier Evangelien und die vier Temperamente; die Vierzahl, deren Summe 10 ist, fasst alle anderen Zahlen in sich, sie drückt in ihren Proportionen die Gesetze aller Consonanz aus (2 : 1 die Octave, 3 : 2 die Quinte, 4 : 3 die Quarte, 3 : 1 die Duodezime, 4 : 1 die Doppeloctave).[3]) Nicht umsonst (belehrt uns de Muris) haben die ersten Lehrer der Musik die Töne durch die Vierzahl getheilt, nämlich den ersten, zweiten, dritten und vierten Ton (*D E F G*) zum Fundament aller Tonkunst gemacht. Denn wie die Musik auf der grössten und bewundernswerthesten Zusammenstimmung (*concordia*) der Klänge beruht, so wirken auch in der Harmonie des Macrocosmus, des Weltalls, vier Elemente zusammen: das warme Feuer, die feuchte Luft, die trockene Erde, das kalte Wasser; im Microcosmus aber, das ist im Menschen, mischen sich diese Elemente in den Temperamenten des Cholerischen, Sanguinischen, Phlegmatischen und Melancholischen, welche

1) Lucidarium II (GS Bd. 3. S. 66).
2) A. a. O. S. 85.
3) A. a. O. S. 84.

an den elementaren Qualitäten des Macrocosmus Antheil nehmen. Elementare Ordnung findet sich auch in den vier Jahreszeiten, den vier Wochen des Monats, den vier Zeiten des Tages. Wie die vier Finaltöne der vier Authenten *D*, *E*, *F*, *G* sich übereinander aufbauen, so auch die Elemente: zutiefst die Erde, dann das Wasser, über beiden die Luft, zuhöchst, im Empyreum, das Feuer. Auf jedem der vier Finaltöne trifft ein authentischer und ein Plagalton in ihren Schlüssen zusammen, deswegen gibt es aber doch nicht acht Töne, so wenig als es acht Elemente gibt. Es ist hier zwischen dem Authentus und Plagius dasselbe Verhältniss wie in den elementarischen Qualitäten, kraft deren jedes Element neben seiner Haupteigenschaft auch noch die Eigenheit eines andern Elementes als Nebeneigenschaft herübernimmt: das Feuer z. B. ist zunächst warm, aber es ist beiher gleich der Erde trocken; die Erde ist zunächst trocken, aber beiher gleich dem Wasser kalt; die Luft ist feucht, aber beiher warm wie das Feuer; das Wasser ist kalt, aber beiher feucht wie die Luft. Dieselbe ebenso geheimnissvolle als innige Wechselbeziehung findet ihr Gegenbild in dem Zusammenhang jedes authentischen Tones mit seinem Plagalton.[1]) Die Uebereinstimmung in der Zusammenstellung der Eigenschaften der Elemente und Temperamente und der Symbolisirung beider durch vier Haupttöne mit den phantastischen Lehren der arabischen Philosophen ist hier so gross, dass der Gedanke nicht abzuweisen ist, es habe dabei arabische Philosophie aus dem Maurenstaate in Spanien, wo sie eben damals in voller Blüte stand, nach Frankreich herübergewirkt. Kennt doch der französische Mönch Vincentius Bellovacensis den Alfarabi und insbesondere dessen gelehrte musikalisch-theoretische Schriften sehr wohl, wie er ihn denn auch fleissig citirt.

Aber in eigenst christlich-mittelalterlichem Geiste ist die grosse Symbolisirung des de Muris gedacht, kraft welcher er in dem System der Musik ein Bild der Kirche erblickt. Die Musik ist ihm, gleich der Kirche, ein grosses Ganze, aber in mannigfache Theile getheilt. Die Zweizahl der Weltmusik und menschlichen Musik entspricht den beiden Testamenten, in welchen die Kirche vergleichend liest und die geheimnissreiche Zusammenstimmung beider nachweist. Die Kirche theilt das Leben in ein beschauliches und thätiges (*vita contemplativa et activa*), welche ihr Vorbild in den Schwestern Maria und Martha finden: so ist die Musik contemplativ bei dem, der sie im Herzen und Gedächtniss hat, dass er zu ihrer Ausübung eines Buches nicht bedarf; thätig bei dem Sänger, der zu Aeusserlichem, als Bücher und dergleichen, greifen muss. Auch hier hat Maria den bessern Theil erwählt, denn was

1) Summa musicae a. a. O. S. 217 fg.

sie besitzt, kann ihr nicht genommen werden; „wer aber im Gesange nicht Maria sein kann, sei wenigstens Martha.“ Der authentische und Plagalton sind Sinnbilder des Gebotes der Liebe, jener höhere: Sinnbild der Liebe zu Gott, dieser, als der mehr in der Tiefe weilende: Sinnbild der Liebe zum Nächsten. Die drei Octaven der Musik sind gleich den drei Stufen der Busse: der Tiefklang der Graves gleicht der Herzenszerknirschung des Bereuenden, die Acuten sind das Bekenntniss des Beichtenden, die Superacuten sind die Thätigkeit des Genugthuung Leistenden. Dreierlei Instrumente wendet die Musik an: Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente (*vasales, foraminales, chordales*); dreierlei Tugend übt die Kirche in dem Zusammenklange von Glaube, Hoffnung, Liebe. Kein Tonsatz kann ohne Anfang, Mitte, Ende sein; davon kann keines des andern entbehren und alle drei sind eins, ein Bild des göttlichen Geheimnissès der Trinität. Vier Kirchentöne gibt es, gleich den vier Cardinaltugenden der Klugheit, Mässigung, Tapferkeit und Gerechtigkeit, deren Vorbilder einst auch schon Moses an dem Zelt der Stiftshütte anbrachte. Auf vier Linien schreibt die Musik ihre Noten, ohne sie wäre keine Erkenntniss des Gesanges; so ruht die Erkenntniss in der Kirche auf den vier geschriebenen Evangelien. Wie sieben Sacramente die Pforten des ewigen Lebens öffnen, öffnen sieben Schlüssel (die Claven *A, B, C, D, E, F, G*) die Pforten der Musik; und wie die acht Seligkeiten der Bergpredigt den vier Cardinaltugenden entsprechen, so dass je zwei Seligkeiten als Frucht einer jeden dieser vier Tugenden verheissen sind: so theilt sich die Musik in acht Kirchentöne, die alle acht auf den vier authentischen beruhen. Neunzehn Töne bilden den Umfang der Musik, acht in den Tiefen, sieben in den Acuten, vier in den Superacuten: so hat die Kirche ihre Stufen, auf der ersten stehen die Laien, die fromm und gläubig leben, auf der zweiten die Pilger u. s. w., nach der Höhe zu stehen die Orden, auf der vierten Stufe die Templer, auf der fünften die Hospitalritter u. s. w. Die sieben Stufen der Acuten umfassen die geistlichen Personen, sie stehen höher als die Graves, aber tiefer als die Superacuten, das sind die Eremiten, die von den Heiden in Gefangenschaft gehaltenen Christen u. s. w., die um des Glaubens und der Liebe willen mehr leiden. Wie der Finalton den authentischen vom plagalen scheidet, so wird einst Christus die Schafe von den Böcken trennen, und wie das Ende jedes Gesangs mit Nothwendigkeit durch dessen Anfang und Mitte bestimmt wird, so bestimmen Anfang und Mitte des Menschenlebens mit Nothwendigkeit dessen Ausgang in einem seligen oder unseligen Tode.[1])

1) Vgl. Robert Hirschfeld, Joh. de Muris, seine Werke, seine Bedeutung u. s. w. Leipz. 1884.

Das Buch, zu dessen Schlusse de Muris dieses merkwürdige Gemälde aufrollt, ist muthmasslich noch zu Lebzeiten des Dichters der *Divina commedia* oder doch nur wenige Jahre nach seinem Tode (Dante starb bekanntlich 1321) geschrieben. Erinnert man sich nun, wie auch in dem bewundernswürdigen Gedichte des grossen Florentiners jede anscheinend zufällige und unbedeutende Erscheinung eine tiefe Symbolik birgt, wie jede auftretende Person neben ihrem historischen Charakter zum Sinnbilde irgend eines religiös-philosophischen Gedankens wird, wie der Dichter in die höchste Höhe und in die tiefste Tiefe greift, um ein gewaltiges Bild der alles umfassenden, alles durchdringenden, alles beherrschenden, alles richtenden Kirche hinzustellen; hält man, um auf Einzelnes einzugehen, die Scene im Purgatorium, wo der schwertbewaffnete Engel dem Dichter sieben P (*peccato*) auf die Stirne schreibt, deren eines nach dem andern schwindet, wie er Stufen (es sind die Stufen der Busse) hinansteigt, mit dem Einfalle des de Muris zusammen, die drei Octaven ebenfalls den Staffeln der Busse zu vergleichen; oder erinnert man sich bei der Hierarchie der neunzehn Tonstufen an die Absätze des Fegfeuerberges und die Blätterkreise der Paradiesesrose im Dante: so fühlt man lebhaft, wie diese Symbolisirung der Musik so ganz im Geiste der Zeit lag, und wie sie mehr ist als ein vereinzelter Einfall eines mittelalterlichen Gelehrten, der in seiner Faustischen Zelle mit Geistern wunderbare Zwiesprache hält. Anders sah es freilich aus, wo sich der Musiker im Glanze des Königshofes, im frohen Saale oder frühlinghellen Garten der Ritterburg, in der lebensfreudigen Gesellschaft edler Ritter und schöner Frauen mit seiner Kunst beschäftigte. Hier wurde der Musik nicht die Farbe der Reflexion, der tiefsinnigen Speculation angekränkelt: hier trug auch sie die frohe Farbe des Lebens. Aber die bunten Blüten, welche hier der helle warme Tag rasch hervorlockte, welkten auch über Nacht. Von Guido von Arezzo führt ein direkter Pfad bis in unsere Musik hinein, von den Gesängen der Troubadours, der Minnesinger aus nicht. Allenfalls die Instrumentalmusik der Jongleurs mag auf die Tanzweisen, denen wir im 16. Jahrhundert begegnen werden, nachgewirkt haben. Wie wichtig die Tanzmusik geworden, das werden wir an gehöriger Stelle zeigen. Wir müssen aber die Troubadours und ihre Verwandten schon als historische Erscheinung von hoher Wichtigkeit in's Auge fassen, denn in ihre Gesänge flüchtete sich der Wohlklang der Melodie zu einer Zeit, wo die übrige Musik in den Händen der Scholastik ein abschreckendes Aussehen erhielt, und sie hegten und pflegten die Freude an Gesang und Wohlklang bis die Zeiten kamen, wo auch die höhere Kunstmusik die Mönchskutte auszuziehen anfing.

Zehnter Abschnitt.

Die musikalischen Instrumente im XII.—XIV. Jahrhundert.

Unter den angeblichen Erfindungen, womit Guido von Arezzo die Tonkunst ausserordentlich gefördert haben soll, wird auch das Clavier genannt. Kiesewetter meint dagegen: es könne gar keinen schlagenderen Beweis geben, dass Guido das Clavier, Clavichord, Spinett oder Clavicymbel nicht erfanden haben könne, als die Beispiele von Diaphonie im Microlog. Das Clavier würde ihm „das Horrible einer solchen Diaphonie gezeigt und ihn wohl andere, von ihm noch gar nicht geahnte Dinge gelehrt haben".[1])

Aber einer solchen experimentirenden Probe konnte man ja die Diaphonie ebensogut auf jeder Orgel unterziehen, auf welcher Quintenfolgen noch weit ärger klingen als auf dem Clavier mit seinen kurz abbrechenden Tönen. Als gewichtigeres Argument dürfte anzuerkennen sein, dass sich Guido zum Singunterricht gewiss lieber des bequemen Claviers als des unbehilflichen Monochords bedient hätte, wäre es ihm bekannt gewesen. „Wie der Lehrer", sagt der Oddonische Dialog, „dem Schüler die Buchstaben erst auf der Tafel weist, so bringt der Musiker ihm alle Töne der Cantilena mit Hilfe des Monochords bei." Allerdings aber hat das Monochard unverkennbar zur Erfindung des Claviers die Anregung gegeben. Das praktische Bedürfniss, auf der Monochordsaite nicht bloss die mathematisch-akustischen Verhältnisse der Intervalle experimentirend nachzuweisen, sondern auch den Schüler die verschiedenen einzelnen Tonstufen der acht Kirchentöne deutlich hören zu lassen,[2]) hatte kurz nach Guido's Zeit[3]) die sogenannte viertheilige Figur des Monochords (*quadripartita*

1) Gesch. der abendl. Musik. 2. Aufl. Lpz. 1846. S. 25.

2) Dum pueris per ipsas literas aliqua notatur antiphona facilius et melius a chorda (monochordi) discunt quam si ab homine illam audirent — heisst es im Dialog des Abtes Oddo. Der Schüler fragt verwundert: qua ratione fieri potest ut melius quam homo doceat chorda? worauf der Lehrer ganz gut erwidert: Homo prout voluerit vel potuerit cantat, chorda autem per supradictas literas a sapientissimis hominibus tali est arte distincta, ut mentiri non possit.

3) Kurz nach Guido's Zeit; denn er selbst, der die Monochordeintheilung nach zwei Manieren ausführlich bespricht, weiss von einer viertheiligen Bezeichnung der Monochordskala noch gar nichts, während der keine fünfzig Jahre spätere Aribo diese Erfindung der „Modernen" weitläufig bespricht. Dem Dialog des Abtes Oddo ist freilich ein Aufriss beigegeben: ein Monochordum Guidonis, das diese viergetheilte Skala hat, aber daneben ein einfacheres Monochordum *Enchiriadis Oddonis*, so dass jenes angeblich Guidonische Monochord wahrscheinlich der Zusatz eines spätern Abschreibers ist.

figura monochordi) in Aufnahme gebracht. Diese bestand darin, dass in ähnlicher Art, wie auf manchen Thermometerskalen die Grade nach Reaumur und nach Celsius zur Vergleichung neben einander gestellt sind, auf dem Bret des Monochords auf vier mit der Saite parallel laufenden Linien die Grade angegeben waren, nach denen man die Tonstufen des ersten, des zweiten u. s. w. Kirchentones nach einander hören lassen konnte, wenn man den beweglichen Steg auf diese Grade hinführte; jede Linie enthielt die Intervalle von zwei Kirchentönen, des authentischen mit seinem Plagalton:[1]) mit Hilfe der ersten konnte man daher die Skala von *A* bis *d*, auf der zweiten von *H* (*B-mi*) bis *e* u. s. w. zu Gehör bringen. Diese Einrichtung fand den grössten Beifall; man fand, wie Aribo bemerkt, sehr wenig Monochorde, auf denen sie nicht angebracht war.[2]) Hätte man das Clavier gekannt, so würde man gewiss nicht zu einem so dürftigen Nothbehelf gegriffen haben, gegen dessen Unbehilflichkeit und Confusion Aribo sehr energisch zu Felde zieht, weshalb er auch „durch die Gnade Gottes eine Monochordmensur erdacht habe, die er wegen der Schnelligkeit der Sprünge, welche man mit ihrer Hilfe machen könne, das Zicklein (*caprea*) nenne." Sehr zweckmässig und bequem musste es aber scheinen für jede der vier Skalen eine eigene Saite anzubringen. Schon die antike Kanonik hatte sich zur Messung und Vergleichung der Tonverhältnisse eines Monochords bedient, das aus vier auf einen viereckigen Schallkasten gespannten Saiten bestand und dessen Ptolemäus unter dem Namen Helikon gedenkt. Jean de Muris, nachdem er in seiner 1323 geschriebenen *musica speculativa* gelehrt, wie man auf einem Monochord mit einer einzigen Saite die Tonverhältnisse aufzusuchen habe, räth an, sich eines viersaitigen zu bedienen und beim Experimentiren bald zwei, bald drei, bald alle vier Saiten anzuschlagen, „wenn man durch das Ohr den Sinneneindruck früher unbekannter Intervalle prüfen und sich deren Verständniss aneignen wolle," wobei de Muris an die alte viersaitige Lyra des Mercur erinnert[3]).

1) Quae ita construitur, ut una series primi insimul et secundi toni mensuram contineat, secunda tertii et quarti, tertia quinti et sexti, quarta septimi et octavi (bei GS Bd. 2. S. 197).

2) Ut paucissima sine ea sint monochorda (a. a. O.).

3) Sit *A B* data linea tanquam proportionis fundamentum, quae sit secta per medium in puncto *C*, diapason dulcissime resonabit, nam *A B* dupla est ad *A C*. Scindatur iterum *A B* in tres partes, quae sint *A D* | *D E* | *E B* —; *A E* vero super *A B* dulcem diapente sonabit, quoniam *A B* ad *D B* (et *C B* ad *E B*) sesquialteram faciet proportionem. Sique *A B* in quatuor partes dividatur in punctis *A F* | *F C* | *C G* | *G B* |; — *A G* comparatum ad *A B* diatessaron adimplebit, idemque faciet *B F* ad *B A*, sive *E G* ad *C A*, tuncque inventus *E G* tonus.

A——F——D——C——E——G——B

Hatte man nun für jeden der vier authentischen Töne nebst Plagalton eine eigene Saite, so musste es ungemein bequem scheinen, statt des Hin- und Herschiebens des Steges, vielmehr an gewissen Theilungspunkten ein- für allemal einen eigenen Steg anzubringen. Dieser durfte, wie natürlich, die Saite nur dann berühren, wenn sie mit seiner Hilfe gerade abgetheilt werden sollte; dazu war das Zweckmässigste, ihn durch einen Apparat in die Höhe heben und an die Saite andrücken zu lassen, welcher den Tasten der Orgel nachgebildet wurde.[1] Bekanntlich findet sich diese Einrichtung, dass eine einzige Saite mehrere Töne dadurch angibt, dass die zugehörigen Tasten die Saite nicht nur anschlagen, sondern auch gleich gehörig abtheilen, auf ältern noch hin und her in einzelnen Exemplaren erhaltenen Clavieren, die man eben deswegen nicht-bandfreie nennt, im Gegensatz zu den bandfreien, wo jeder Ton seine eigene Saite hat. Ebenso ist es bekannt, dass man die Tasten noch jetzt Claven oder Claves d. i. Schlüssel nennt, und Sebastian Virdung in seiner 1511 erschienenen „Musica getutscht" braucht dafür geradezu das deutsche Wort „Schlüssel". Diese Bezeichnung rührt von den Tönen im Systeme selbst her, die, wie wir hörten, Schlüssel *(Claves)* genannt wurden. In solchem Sinne hiessen auch die Eintheilungspunkte des Monochords Schlüssel oder Claves, und es ist begreiflich, dass dieser Name auf die Tasten übertragen wurde, durch deren Anschlagen jene Eintheilungspunkte sich dem Gehör bemerkbar machten. Ueber die Entstehung des Claviers aus dem Monochord sagt Virdung:[2] „Clavicordium glaube ich daz syn, welichs Gwido aretinus monocordum hat genennet". Er folgert dieses aus der Aehnlichkeit beider und fährt nun fort: „Wer aber darnach der sey gewesen,

---

Sed quoniam eadem chorda nunc ad sui partes relata est, fiant plures secundum divisionem dictam *et erunt quatuor chordae* sic dispositae sicut sunt hic, et debent percuti, ut sonent nunc duae, nunc tres, nunc quatuor. Si tu velis ut aures habeant consonantias judicare, quas prius ignorabas, et informatione intellectus et sensus mirabiles tunc sonorum consonantias apprehendes et instrumentum Mercurii tetrachordum. (Musica speculativa Cap.: primas harmonias in plano scribere vere, bei GS Bd. 3. S. 274.) Ob die vier Linien der Zeichnung, welche mit der Beischrift „monochordum Guidonis" dem Dialog des Abtes Oddo beigegeben und deren Skala nach den vier Kirchentönen geordnet ist, wirklich vier Saiten vorstellen sollen, oder ob sie nur um der Deutlichkeit willen gezogen sind, ist nicht wohl zu unterscheiden. Das daneben gezeichnete monochordum enchiriadis Oddonis hat nur eine einzige Linie. Ueber die beste Art ein Monochord mit zwei Saiten (welches also streng genommen Dichord heissen sollte) zu gebrauchen, sehe man Mattheson's „Vollkommenen Capellmeister" S. 45—50.

1) Darumb hat man nach derselben Mensur uff ein jeglichen Punkt (des Monochords) ein Schlüssel machen lassen, der die Saitte gar genau auf denselben Ziel oder Punkten anschlägt und die rechte Stimm, so ihr die Mensur von Natur geben, herfürbringet (Prätorius, Organogr. S. 60).

2) Musica getutscht (Strassb. 1511) fol. 18.

der das erfunden oder erdacht hab, Das man nach derselben mensur vf yetlichen punckten eyn schlüssel gemacht, der dye Sait eben gerad vff demselben zile oder punckten anschlagen tůt vñ alsdann eben dise Stym vñ kain andere bringt, dann dye ir die mensur von natur gebent zů geben vff demselben punckten, das mocht ich nye erfaren, weṙ auch daz instrument nach denselben Schlüsseln also Clavicordium hab getauffet oder genennet waiss ich nit". Auch Prätorius nimmt an, dass „das *Clavichordium* aus dem *Monochordo* (nach der Scala Guidonis, welche nit mehr als 20 Claves gehabt hat) erfunden vñ aussgetheilet worden".[1]) Wollte man Harmonien anschlagen, so mussten mehrere Saiten zu Gebote stehen, weil man auf einer einzigen Saite, mit Virdung zu sprechen, „simul und semel oder glaich mit ainander kein Consonanz machen mag klingen".[2]) Das älteste Instrument, dessen Saiten *(chordae)* mit Schlüsseln *(claves)* angeschlagen wurden, und das man also Clavichord nannte, oder nach dem glockenähnlichen Ton Clavicymbalum, mag vielleicht nach Art des viergetheilten Monochords wenige Saiten gehabt haben. Allein es war noch ein anderes saitenreicheres Musikinstrument zur Hand, welches um so mehr als Vorbild des Clavichords dienen konnte, als es mit dem Monochord die grösste Aehnlichkeit hatte, ja zur Alexandrinischen Zeit wirklich Monochorddienste leistete, das Psalter. Es war wohl erst durch den Verkehr mit dem Orient in das christliche Europa gekommen. Auf dem Relief von St. Georg in Bocherville, das als eine ziemlich vollständige Darstellung der Instrumente des 12. Jahrhunderts dienen kann, kommt es bereits vor, doch in kleinerem Format. In einem prachtvollen Psalmenbuche aus dem 13. Jahrhundert in der Bibliothek zu Douai findet sich eine Figur, die eine Abart dieses Instrumentes spielt; der ursprünglich viereckige Kasten hat hier an den Seiten Einbuchtungen, so dass das Instrument die Form hat, die unsere Flügelpianos gleichsam halbirt vorstellen. Genau dasselbe Instrument bildet Prätorius in seinem *Theatrum instrumentorum* (oder *Sciagraphia)* als ein „gar alt italienisch Instrument" ab, mit 30 Saiten, (von Γ bis $\overline{\overline{e}}$ mit *b f a)*, wiewohl Prätorius behauptet, dass sie anfangs 20 Claven, nach der Skala Guido's, gehabt. Die Saiten jenes alt-italienischen Instruments sind an Wirbel gespannt, die beiderseits dem Schwunge der Seitenwände folgen. Im Texte sagt Prätorius: „es werde von dem gemeinen Mann in Italien genennet *Istromento di porco*, zu Teutsch ein Saw- oder Schweinekopff, von Ludovico de Victoria *Istromento di Laurento*, von Josepho Zarlino Clodiensi, Musicorum principi, *Istromento di alto*

1) Synt. mus. Tom. II (de Organographia). Wolfenbüttel 1618.
2) A. a. O. fol. 19.

basso, vff der einen Seiten sind die Wirbel von weissen Knochen etwas länger als die eiserne auf Clavicimbeln zu seyn pflegen, haben in der Mitte ein Löchlein, dadurch die Saiten gezogen werden: vff der andern Seiten sind die Wirbel aus Holz geschnitten. Die Saiten sind an der Zahl dreissig und eine immer länger als die andere." Im Psalmenbuche von Douai spielt der Musikus dieses Instrument mit blossen Händen. Prätorius bildet zwei kleine Plectra ab, mit denen die Saiten geklopft oder gerissen werden. Auf dem Relief von Luca della Robbia, welches sonst den Orgellettner im Dom zu Florenz zierte und jetzt in den Uffizien aufbewahrt wird, spielen neben andern Instrumenten auch fünf solche *Istromenti di porco* zusammen und begleiten die Stimmen der Sänger. Fiesole (st. 1455) lässt auf der Darstellung einer Engelsmusik das *Istromento da porco* von einem so unsäglich schönen Engel spielen,[1]) dass man an den unfeinen Namen gar nicht denken mag.

Auch in Deutschland kannte man dieses Instrument. In der Rathhauscapelle zu Cöln befindet sich ein aus St. Ursula herrührendes metallenes, mit emaillirten dem 14. Jahrhundert angehörigen Malereien geziertes Antipendium, eine Art *pala d'oro,* auf welchem man einen musizirenden Engel sieht, der ein den italienischen völlig gleiches *Istromento da porco* spielt.[2]) Ganz dem arabischen Kanun ähnlich findet sich das Psalter auf Malereien des 14. Jahrhunderts. Eine der ältesten davon ist Orcagna's berühmter „Triumph des Todes" *(trionfo della morte)* im Campo santo zu Pisa. Auf diesem riesenhaften Wandgemälde sieht man eine Dame, welche ein solches Instrument spielt. Die Abstammung desselben aus dem Oriente steht zweifellos fest, wenn man sich erinnert, dass die französischen Könige zum Spielen der fremden orientalischen Instrumeute Psalterion, Canon und Demi-Canon eigene Musiker im Solde hatten.[3]) Im 14. Jahr-

1) Dieser wundervolle liebliche Engel mit mächtigen Flügeln, ein Flämmchen im Haare, in langem goldverzierten bräunlichen Talar, das himmlischschöne Haupt lieblich gesenkt und sein Instrument anmuthig mit einem Plectrum rührend, gehört einem sehr reich besetzten Engelsorchester an, womit Fiesole ein Madonnenbild (in der Florentiner Academie) umgeben hat. Ein seltsames riesenhaftes, der Theorbe ähnelndes Psalterinstrument in natura wolle der Besucher der Ambraser Sammlung in Wien nicht übersehen. Es ist recht interessant, einer Abbildung unverkennbar desselben Instrumentes auf den Wandbildern der phantastisch-prächtigen Kreuzkapelle in der Burg Karlstein (14. Jahrh.) zu begegnen. Das Gemälde stellt eine Verehrung des Lammes vor und findet sich in der linken Fensternische.

2) Die Abbildung in „Das heilige Cöln" von Franz Bock. Leipz. 1858. Taf. XVIII.

3) Vergl. den lesenswerthen Aufsatz von Fétis „Recherches sur la musique des rois de France au moyen âge" in der Rev. mus. Jahrgang 1832. No. 25 und folgende.

hunderte war das Instrument in die Hände musikliebender Dilettanten übergegangen. Die Dame auf Orcagna's Bild (nach ihrem prächtigen Anzug und dem Platze neben dem vornehmsten Herrn der Gesellschaft keine bezahlte Musikantin, sondern vornehme Dilettantin) spielt sitzend ihr Instrument, indem sie es, die Saiten nach auswärts, mit seiner schmalsten Seite (es ist trapezförmig,[1]) wie das arabische Kanun) auf die Kniee stützt und es oben mit der linken Hand graziös festhält und zugleich mit ausgestrecktem zweiten Finger die tiefste Saite am breiten Ende des Instruments als Basston anzuschlagen scheint,[2]) während die rechte mit dem zweiten und dritten Finger die höheren Saiten in Vibration setzt, welche in Gruppen von je drei horizontal und über einen schmalen an der Diagonalseite, der Spielerin links, hinlaufenden Steg gespannt und an jener Diagonale mit Wirbeln befestigt sind. Die Saiten sind vielleicht immer zu dreien in demselben Ton gestimmt, um durch ihre Dreizahl die Schallstärke zu vermehren,[3]) wie auch bei den alten Clavichorden der Fall war: „gemainlich", sagt Virdung,[4]) „macht man drey Saiten vff einen kor (Chor), darum ob einen zů zyten ein Saiten abspründe, alsdann etwan geschicht, das er dann darum nit uff můss hören zu spilen." Auf dem Instrument der Sängerin Orcagna's sind grade 24 Saiten oder acht Töne: eine Octave. Doch schreibt (wie wir sehen werden) de Muris dem Instrumente einen weit grösseren Umfang zu. Das obere Bret des Schallkastens unter den Saiten zeigt eine grosse runde, mit durchbrochenem Arabeskenwerk gezierte Schallöffnung, daneben vier kleinere,[5]) auch hierin dem arabischen

1) (Siehe Naumann's Ill. Musikgesch. I.) Trapezförmig ist es auch schon auf dem Relief von Bocherville, hier wird es aber vom Spieler so gehalten, dass die Saiten senkrecht zu stehen kommen.

2) Bei Lasinio ungenau wiedergegeben, auf dem Originalgemälde ist es auffallend markirt.

3) In Lasinio's Kupferwerk sind die je drei Saiten deutlich angegeben, auf dem Originale bei genauer Besichtigung auch noch zu erkennen. Deutlich sind sie auf jenem vorhin erwähnten Wandgemälde derselben Zeit in der Burg Karlstein, welches durch seine Stelle vor Verstauben und Uebermalen bewahrt blieb, kenntlich. Mersenne, Harmonic. instrum. lib. I. S. 71 (in dess. Verf.: Harmonicorum libri, Lut. Paris. 1635) beschreibt das Psalter als mit 13 Tönen ausgestattet, aber für jeden Ton zwei Saiten von Metall (aenea vel ferrea), welche ganz nahe neben einander liegen, im Ganzen also 26 Saiten. Die Stimmung ist: *Γ C D E F G a b c d e f g*. Er bemerkt aber: neque ita certo fidium numero definitur, quin pluribus aut paucioribus instrui queat. Die beigegebene Abbildung zeigt das Instrument gleichfalls in Trapezform, oder in Form eines abgestutzten gleichschenkligen Dreiecks; dazu kommt ein zierlich geschnitztes an der Spitze leicht gebogenes Plectrum.

4) A. a. O. fol. 21.

5) Auf dem Originalbilde kaum noch kenntlich. Mersenne sagt (a. a. O. S. 72): Duplicem rosam, ein Ausdruck, der von den Fensterrosen der gothischen Dome, mit denen jene Schallöffnungen allerdings grosse Aehnlichkeit haben, entlehnt scheint.

Kanun äusserst ähnlich; ein vergleichender Blick auf die Abbildung des letzteren im französisch-ägyptischen Expeditionswerke zeigt, dass man ein und dasselbe Instrument vor Augen hat. Gleichfalls im Campo santo ist es in den Darstellungen aus dem Leben des heil. Ranieri abgebildet. Einmal in den obern, fälschlich dem Simone Memmi zugeschriebenen Bildern trägt es der Heilige, wo er noch im heiteren Weltleben sein Glück findet, an einer Schnur um den Hals gehängt und spielt es ganz so wie jene Sängerin, aber mit beiden Händen. Das Instrument entspricht auf das Genaueste dem Instrumente auf dem Bilde Orcagna's, nur dass es 33 Saiten hat. Eine kleinere Gattung desselben Instrumentes spielt bei dem von Antonio Veneziano gemalten Begräbniss des heil. Ranieri ein sitzender Mönch; diesmal ist es im Format bedeutend kleiner und hat 24 Saiten, je vier zusammengeordnet. Jean de Muris kennt und beschreibt es ebenfalls, reihet es aber unter die Monochorde ein, unter die wissenschaftlichen Apparate der Musik: ein bemerkenswerther Rückblick auf die ursprüngliche Bestimmung des Instruments zu den Zeiten des Ptolemäus, und eine Bürgschaft mehr, dass es eben auch mit dem ptolemäischen Helikon und arabischen Kanun eines und dasselbe ist. „Dieses Instrument“, sagt de Muris, „hat 19 Saiten und umfasst eine Doppeloctave und noch eine Quinte darüber (also gerade so viel Töne, wie auf der harmonischen Hand bezeichnet sind); an zweien seiner Seitentheile bildet es einen rechten Winkel, der Umfang des dritten geht durch drei Punkte (das heisst, bildet einen stumpfen Winkel, so dass der Umriss des ganzen Instrumentes die Trapezform erhält); doch kann es auch einen andern Umriss annehmen, als rund geschwungen oder concav. Dieses Instrument fasst in seinem Vermögen gleichsam alle anderen in sich u. s. w.“ [1]) Dieses letztere Zeugniss würde de Muris dem Instrumente schwerlich geben, hätte er schon das Clavier gekannt. Aber er kannte es sicher nicht, er zählt die Saiteninstrumente wiederholt auf, ohne es zu nennen: [2]) ein schlagender Beweis, dass es zu seiner Zeit (um 1320—1330) noch nicht existirte.

1) A. a. O. S. 283. — Die Künstler, welche die allegorischen Figuren der freien Künste darzustellen hatten, gaben zuweilen das Psalter der Figur in die Hände, welche die Tonkunst repräsentirt. Im „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Landsperg spielt die allegorische Figur der Musik eine Zither und hat neben sich eine „Lira“ und ein Organistrum. (Vgl. H. v. L. Von Chr. M. Engelhardt. Stuttg. u. Tüb. 1818. Tab. 8 u. 4.)

2) Chordalia sunt ea, quae per chordas metallinas, intestinales vel sericeas exerceri videntur, qualia sunt citharae, viellae et phialae (Violen), psalteria, chori, monochordum, symphonia seu organistrum et his similia (Summa Musicae IV. bei GS Bd. 3. S. 199). Allerdings nannte man, wie man aus Prätorius (Organographia S. 62) sieht, das Clavichord auch wohl Symphonia; auch Hermann Finck (Pract. mus. fol. 8) sagt: „In

Man braucht nur die Abschilderung jenes Psalters in Bild und Ton mit den Abbildungen der ältesten Clavichorde im Virdung, im Prätorius (besonders das sogenannte „Octavinstrumentlin“ und das „Virginale“),[1] im Mersenne oder mit dem Instrument züsammenzuhalten, welches auf dem unter dem Namen des „Concertes“ bekannten Gemälde Giorgione's (1477—1511) in der Galerie Pitti zu Florenz der Geistliche spielt, um sich zu überzeugen, dass das Clavichord, Virginal u. s. w. in seiner ältesten Form nichts ist als eine Vervollkommnung jenes Psalters:[2]) statt die Saiten mit den Fingern zu rühren, werden sie durch eine Tastenmechanik mittels anschlagender schmaler Tangenten von Messingblech oder Federkiele in Vibration versetzt. Das Instrument zeigt in dem Steg, über den die sich mehr und mehr verkürzenden Saiten gespannt sind, die Triangel- oder vielmehr Trapezgestalt jenes Psalters, wiewohl die ältesten Clavichorde auch wohl mit gleich langen Saiten eine völlig rechteckige Form annahmen. Diese Instrumente waren ohne Füsse, leicht tragbar beim Spielen, die entweder wie das Psalter auf die Kniee, oder, so spielt Giorgione's Geistlicher, auf einen Tisch gelegt werden konnten.[3]) Bei dem Virginal wurden die 19 oder 20 Saiten durch ebenso viele Tasten gerührt, für das kleinere Clavichord aber entnahm man dem Monochord jene Einrichtung, dass mehr als nur eine Taste auf dieselbe Saite schlug. Um die Hebelarme zwischen der eigentlichen Taste und dem die Saite anschlagenden Kiel nicht gar zu unbehilflich lang machen zu müssen, drängte

virginalibus seu Symphoniis, ut vocant“. Da sich aber de Muris ausdrückt: „symphonia seu organistrum“, so sieht man, dass hier kein Clavier, sondern jenes uralte Instrument gemeint ist, welches, wie wir wissen, auch Symphonie oder Chifonie hiess (s. S. 40).

1) Beide im Theatrum Instrumentorum Taf. XIV Fig. 2 und 3 abgebildet.

2) Virdung ist derselben Meinung: „das psalterium, so noch in übung ist, das hab ich nye anderst gesehen dann dryecket, Aber ich glaub uñ mayn, dass das Virginale erstmals von dem psalterio erdacht sey ze mache, daz man nun yetzundt mit Schlüsseln gryffet | vñ schlecht [schlägt] vñ mit federkilen gemacht ist, wie wol dasselbig doch auch in ein langen laden wird verfasset glich einem clavicordio, so hat es doch vil andere eigenschaft, Die sich mer mit dem psalterio vergleichen dann mit dem clavichordio Syt daz man doch zu ietlichem Schlüssel ein besunderliche saiten mûss haben | Ein jetliche Saite mûss auch hôher dann die ander zogen seynd | Dardurch wirt dann auss dem abbrechen vnd verkurtzen der Saiten, gleich als ein driangel in der laden . . . Galilei (Dialogo Florenza 1581. S. 144) sagt vom Harpichord: che dall harpa dovette verisimilmente (per la convenienza del nome, della forma et delle quantità, dispositione et materia delle corde, se bene in Italia i professori di essa dicono haverla loro inventata) havere origine l'Harpicordo, il quale Strumento altro non è che un Harpa giacente.

3) Prätorius (Organogr. S. 72) meint: „Clavicymbel sind in voller Music gar zu stille und können die Saitten jhren Klang vnd Resonantz über einen halben Tact nicht viel Continuiren“.

man die Saiten näher zusammen, als sie auf dem Psalter gespannt gewesen, was wieder auf die äussere Form des Instrumentes einigermassen zurückwirkte und es der Gestalt eines länglichen Vierecks annäherte.

Die Erfindung des Clavichords ist mit aller Bestimmtheit in die fünfzig Jahre zwischen 1350 und 1400 zu setzen. De Muris schrieb sein Buch 1323, Orcagna malte sein Bild als Gedächtniss an die schreckliche (bekanntlich von Bocaccio in der Einleitung seines Decamerone geschilderte) Pest von 1348, Antonio Veneziano malte die Legende des heil. Ranieri um 1386. De Muris hat noch keine Ahnung vom Clavichord, und zu den Zeiten jener Maler war jenes alte Psalter noch allgemein im Gebrauche. Aber in der altdeutschen Handschrift der Minneregeln vom Jahre 1404 ist davon bereits die Rede und zwar werden (V. 410 und 414) die Abarten „Clauicordium“ und „Clauicymbalum“ unterschieden.

Das neue Instrument muss gleich nach seiner Erfindung sehr populär geworden sein. Ueber den Ort dieses glücklichen Fundes lässt sich nur negativ sagen, es sei Deutschland nicht oder wenigstens schwerlich gewesen. Virdung hat für alle diese Instrumente nur fremde Namen „Clavicordium, Clavicymbalum, Claviziterium, Virginal“ (Jungfernclavier, und da es schon 1511 bei Virdung mit Namen und Abbildung vorkommt, nicht zu Ehren der Königin Elisabeth von England also benannt); er barbarisirt das Clavicymbalum sogar zum „Clavitzimel“. Und ebenso gehört der Name Spinett nicht dem deutschen Idiom an, er kommt schon in Galilei's Dialog vor (1581 *una stridule spinetta)* und wird vom deutschen Prätorius in sein Syntagma herübergenommen.[1]) Da jenes Psalter ganz vorzüglich in Italien beliebt und

1) Prätorius erwähnt (Organographia S. 62) bei Gelegenheit des Spinettes (italice Spinetto): „In Engelland werden alle solche Instrumenta, sie seyn klein oder gross, Virginall genennet. In Frankreich, ESpinette, in den Niederlanden Clavicymbel, und auch Virginall, in Deutschland, Instrument in Specie vel peculiariter sic dictum“, welche letztere Allgemeinheit gerade wieder auf fremden Ursprung schliessen lässt; für das was man daheim erfindet, findet man auch in der heimischen Sprache einen bezeichnenden Namen. Ueber alle diese Instrumente sehe man auch Mersenne (Harmonic. libri XII, lib. I. de instr. harmonic.). Bei den ausgebildeteren Flügelinstrumenten (Mersenne S. 61) erinnert die Anordnung der Saiten schon mehr an die Harfe als an das Psalter. Das Spinett ist eine spätere Erfindung oder wenigstens ein späterer Name als das Clavicymbalum; es bekam seinen Namen von den dornenartigen Tangenten. Scaliger (lib. I. Poët. cap. 48) sagt: Me puero Clavicymbalum et Harpichordum, nunc ab illis muoronibus Spinetam nominant. Den Unterschied zwischen Symphonie und Clavichord hebt Cocleus in seinem Tetrachordum Musicae Nurnbergae 1516 c. IX. hervor: si dulcioris fuerit resonantiae dicitur Symphonia: Si vero magis sonore dicitur clavicymbalum. Das Spinett war entweder ein kleines Instrument für sich, oder es wurde mit dem Clavicymbalum verbunden (wie eine an den Dom angebaute Kapelle oder ein Erkerthürmchen am grossen

verbreitet war, so möchte wohl dort die Entstehung des Clavichords zu suchen sein; aber freilich muss es, man sieht es aus den Minneregeln, sehr schnell auch in Deutschland Eingang gefunden haben. In Italien unterschied man: Clavicordo, Harpicordo, Clavicimbalo, Spinetta, Buonaccordo, Harchicimbalo.[1])

Aber trotz des neuen zweckmässigeren Instrumentes, des Claviers, kam das Psalter doch keineswegs ausser Gebrauch. Noch Athanas Kircher bildet es in seiner Musurgie (1650) ab und redet davon wie von einer allbekannten Sache: „wird es von einer geschickten Hand gespielt", sagt er, „so stehet es keinem anderen Instrumente nach".[2]) Er erwähnt auch, dass das Spielen grosse Fertigkeit erheische, weil der Musiker, während er die Saiten mit zwei Federkielen rührte, seine Finger zugleich auch als Dämpfer benutzen musste, um deren Nachklingen und die daraus entstehende Verwirrung zu beseitigen.[3]) Das Anschlagen der Saiten mittels Federkielen *(penneis stipulis)* deutet abermals sehr bestimmt auf die Verwandtschaft des Psalters mit den befiederten Clavieren. Das Psalter scheint sogar noch namhafte Verbesserungen erfahren zu haben: zu Kircher's Zeit hatte es drei Reihen von Saiten[4]) und einen Umfang A—eee, dazu pflegte man die Saiten zu verdoppeln, zu verdreifachen oder, nach der Grösse des Instrumentes, auch wohl zu vervierfachen. Der Tonkünstler Giovanni Maria Canari in Rom besass ein Psalter mit 148 Saiten. Zur Notirung bediente man sich dafür einer der Lautentabulatur ähnlichen Schreibweise: auf drei Linien, welche die drei Saitenreihen bedeuteten, wurden die anzuschlagenden einzelnen Saiten durch Buchstaben bezeichnet, die rhythmische Bewegung aber durch darübergesetzte eigene Zeichen angedeutet.

In Deutschland war das Psalter, nach Virdung's Zeugniss, zu Anfang des 16. Jahrhunderts und auch wohl noch später

---

Burgthurm); dem Spieler stand dann ein zweites Manual zu Gebote. Diese Verbindung des Spinettes mit dem Clavichord hatte wohl auch, insoferne das Spinett ein „Octavinstrumentlin" war, den Zweck, den Tonumfang des ganzen Apparates zu vergrössern. Abbildungen bei Prätorius Organogr. Tab. XIV. Vgl. O. Paul, Gesch. d. Clav. Lpz. 1868.

1) Galilei Dial. S. 61. „Solo per la diversa quantità e qualità delle corde et de registri e della grandezza e forma dello strumento; e pur nella sua essentia è l'istessa cosa l'uno che l'altro.

2) Psalterium, . . . si peritam manum sortiatur, tale est, ut nulli alteri, sive harmonicarum varietatem proportionum sive harmoniosi soni insignem amaenitatem spectes, cedere videatur (Musurgia S. 495).

3) . . . ut, simul ac chordae stipulis pennaceis sollicitantur, mox reliqui digiti tactu leni chordarum sollicitatarum tremorem ad sonorum evitandam confusionem sistant (a. a. O.).

4) . . . ut instrumentum reddatur sonorius, periti artifices singulorum systematum chordas duplicare vel triplicare aut etiam quadruplicare pro instrumenti magnitudine solent (a. a. O.).

bekannt. Auch Mersenne (dessen Buch 1648 zu Paris erschien) nennt es ein „gebräuchliches Instrument“[1]) und rühmt seinen Silberklang, den kein anderes Instrument besitze.[2]) Dieser Vorzug fristete dem Psalter noch eine Zeit lang neben dem weit bequemeren Claviere das Leben, bis allmählich der anfangs durch das Anschlagen, Theilen und das dadurch bewirkte Dämpfen der Saite gegen den silbernen Psalterton ohne Zweifel noch etwas dünne, schwache und stumpfe Klang des Claviers durch Verbesserungen in der Mechanik gewann und das schwer zu behandelnde ältere Instrument entbehrlich machte. Gute Clavichorde scheinen schon frühzeitig in Italien verfertigt worden zu sein.[3])

---

1) Psalterium usuale (a. a. O. S. 71)

2) . . . quod et peculiarem habet gratiam, quae minime notatur in aliis instrumentis, hinc illius sonus a plerisque ob singularem praestantiam *argenteus* appellatur (a. a. O.).

3) Als einer der vorzüglichsten italienischen Verfertiger von Clavichorden und Clavicymbeln zu Anfang des 16. Jahrhunderts wird ein Lorenzo Gusnaschi von Pavia (Laurentius Gusnaschus Papiensis) gerühmt; er wurde, als er starb, in Mantua durch ein Grabmal geehrt. Der erste oder doch einer der ersten, der Claviere zu bekielen unternahm, war der Canonicus Paul Belisonius von Pavia. Diese Notizen stehen in einem Buche, wo man sie nicht suchen sollte: *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenicam et decem alias linguas,* Characterum differentium Alphabeta circiter quadraginta et eorum invicem formatio Mystica et cabbalistica quam plurima scitu digna. *Et descriptio ac simulachrum Phagoti Afranii.* — Theseo Ambrosio ex comitibus *Albonensii*, J. U. Doct. Papiensi Cononico regulari Lateranensi ac Sancti Petri in Coelo aureo Papiae praeposito, authore. (s. l.) MDXXXIX. Der Canonicus von Ferrara Afranio, der Erfinder des Fagots, war der väterliche Oheim des Verfassers: das Buch ist ihm dedicirt. (Theseus Ambrosius ex Comitibus Albonensii et Palatinis Lomellen. . . . Reverend. Domino Afranio, Canonico Ferrariensi, patruo suo S. P. D). Die im Texte bezogenen Stellen stehen fol. 183 f. Tanti praeterea nominis Musicalia istius instrumenta fuere, ut, si quando in praecipuis Italiae Civitatibus venalia forent, cum Laurentii Papiensis facientis inscriptionem haberent, quamquam precium ingens esse videretur, non pigeret tamen emptorem, ob autoris famigerati autoritatem excellentiamque pecunias effundere. De eo Mantua, apud quam in honorato Sepulcro quiescit, potius quam praesens liber noster plura loquatur. Verum quia parum omnino fuisset Clavicymbala, Clavicorda, et diversa alia Musicae facultatis organa esse, nisi foret etiam, qui Calamorum et Cordarum ordines in certam Harmoniam, perfectumque concentum revocaret. Hoc in loco non fraudandum laude sua Paulum Belisonium, Concivem et Canonicum meum censuerim. Qui praeter id quod Lutina (Laute) perfecte utitur et Organorum calamos in concordem vocum concentum, cum opus est, optime reducit, plectri linguam, quam (ut inquit Cicero) nostri dixere Cordarum dentes, *ita ex avium, Vulturis scilicet aut Corvi pennis in Clavicymbalis aptat*, ut nulli omnino quantumvis excellenti Musico, herbam dare velit. Tantum enim, et aurium, et digitorum, apta promptitudine singulariter valet, ut saepe et saepius, cum Clavicymbalum, quod geminos Cordarum ordines habet, in veram Harmoniam reduxerit, Angelos illius Harmoniae optat adesse testes.

Wenn das Clavier der Guidonischen Epoche eine noch unbekannte Sache war, so kamen dagegen die **Orgeln** um diese Zeit mehr und mehr in Aufnahme und im Laufe des zehnten und elften Jahrhunderts fanden diese Instrumente in ganz Europa Verbreitung, ohne doch für ein unentbehrliches Bestandstück der Kirchenmusik zu gelten, wie Concilienbeschlüsse ausdrücklich zu bemerken finden und wie auch der Bischof Baldrik von Dol meinte: Orgeln dürfe man nach kirchlichem Gebrauche benutzen, wo sie aber fehlen, könne man sie ohne Sacrilegium entbehren.[1]) Es gab schon im zehnten Jahrhunderte mitunter grosse oder doch starke Orgelwerke: im Jahre 951 liess Bischof Elfeg für die Kirche von Winchester eine Riesenorgel bauen, welche Wolstan, ein Benedictinermönch und Sänger der dortigen Abtei, in dem Leben des heil. Swithun voll Bewunderung poetisch beschreibt und preist. Aber eben diese Beschreibung gibt einen Begriff von der bei ungeheuerlicher Unbehilflichkeit doch grossen Armuth dieses Apparates.[2]) Die Orgel hatte zu 400 Pfeifen 26 Blasbälge (zwölf oben, vierzehn unten), zu deren Regierung siebenzig starke Männer nöthig waren, die, wie Wolstan naiv bemerkt, ungemein schwitzten und einander bei der Arbeit zu Muth und Ausdauer ermunterten, während sie rastlos die Arme rührten. Das Orgelspiel wurde von zwei Organisten besorgt, deren jeder sein eigenes Alphabet (seine Octave) regierte. Man begnügte sich also nicht mit zweistimmigem Spiele, wie es ein einziger Spieler auf dem breiten, plumpen Orgelkasten herausbringen konnte, sondern man zog einen zweiten Spieler herbei, um auch drei- und vierstimmig spielen zu können, etwa wie jetzt das Pianoforte häufig zu vier Händen gespielt wird. Natürlich konnten aber die beiden zu vier Händen, oder eigentlich zu vier Fäusten oder vier Ellenbogen, Orgel schlagenden (?) Spieler nie mehr als höchstens vier Töne zugleich hören lassen. Nach Wolstan's Beschreibung besass diese Orgel nur die „sieben Unterschiede der Stimmen, eingemischet des halben Tones lyrischen Klang", d. h. die diatonische Skala unserer Untertasten mit der Unterscheidung des runden und eckigen *b*.[3]) Das ganze Riesenwerk hatte

---

1) Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 374. Si igitur organa habemus, eis uti ecclesiastica consuetudine permittimus, sin autem sine sacrilegio eis carere possumus . . . (Mabillon, Annal. Ben. V. Par. 1713. S. 505).

2) Bei Mabillon Acta Sanct. O. Bened. Saec. V. Lut. Par. 1985. S. 630.

Talia et auxistis hic Organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita solo.
Bis seni supra sociantur in ordine folles
Inferiusque jacent quatuor atque decem
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt,
Quos agitant validi septuaginta viri u. s. w.

3) Auffallend ist es, wie dann doch jeder der beiden Orgler ein eigenes „Alphabet" zur Verfügung haben konnte.

angeblich nur zehn Töne, so dass vierzig Pfeifen auf einen Ton kamen; dafür tönte es mehr stark denn angenehm:

Als wie des Donners Gebrüll erschüttert die eherne Stimme
  Rings die Lüfte, und nichts, was es sei, hörest du sonst:
Also mächtig ertönet der Klang, dass jeder die Ohren
  Sich mit den Flächen der Hand zuhält und nicht es erträgt,
Wenn erklingt das Gebraus der vielvermischeten Töne —
  Ja in der ganzen Stadt hört man den singenden Ton (a. a. O. S. 631).

Eine andere Orgel, deren kupferne Pfeifen dreissig Pfund Sterling gekostet und deren Klang, im Gegensatz gegen den Donnerspektakel der Elfeg'schen Orgel, als „wundersüsse Melodie“ *(praedulcis melodia)* gepriesen wird, besass das Kloster zu Ramsey. Dass übrigens nicht die ungewöhnliche Grösse der Orgel zu Winchester die Ursache war, zwei Organisten dabei zu verwenden, zeigt eine merkwürdige alte Miniaturmalerei des 12. Jahrhunderts (aus dem Psalter Edwin's zu Cambridge).[1] Die darauf abgebildete Orgel ist klein, sie gleicht einem Tische, aus dem in etwa handbreiten Abständen nur zehn Orgelpfeifen (also auch für nur zehn Töne) hervorragen, nichtsdestoweniger sind zwei Orgler und vier Calcanten beschäftigt, letztere arbeiten mit sichtlicher Anstrengung, während die Organisten, pausirend, ihnen irgend eine Weisung zuzurufen scheinen. Diese Diener treten nicht die Blasbälge, können also nur uneigentlich Calcanten heissen, sondern handhaben sie wie Schmiedebälge an Hebelarmen, und man sieht deutlich, dass sie diese Hebel auf- und abwärts regieren, dass nämlich der aufgezogene Balg sich nicht von selbst mittels eines Gewichtes senkt (bei welcher Einrichtung ihm eine weit grössere Menge von Wind gegeben werden konnte), sondern auch wieder durch die Kraft des Calcanten niedergedrückt werden muss; man erräth denn auch, wie anstrengend diese Arbeit war, wenn sie längere Zeit fortgesetzt wurde.

Den Umstand, dass die Orgeln anfänglich keine reichere Skala gehabt als die oben erwähnte, bestätigt Prätorius ausdrücklich; er erzählt, dass an den ältesten Clavichorden „nur zwanzig Claves allein im *genere diatonico* gemacht worden, darunter nur zweene schwartze Claves, das *b* und ♮ gewesen: Denn sie haben in einer *Octav* nicht mehr als dreyerley Semitonia gehabt, als **ab**, **hc** und **ef**, wie dasselbe noch in den gar alten Orgeln zu ersehen“.[2] Insgemein waren die Orgeln weit entfernt unsern grossen Werken oder auch der für ihre Zeit riesenhaften Orgel des Bischofs Elfeg zu gleichen; es waren, mit Prätorius zu sprechen, „solcher *Invention* und erbawungen keine grosse,

1) Abgebildet in Otte's Kunstarchäologie 3. Aufl. S. 40, auch in den Anhängen zu Coussemaker's Mémoire sur Hucbald. Vgl. S. 78 Anm. 1.

2) Organographia S. 60.

sondern gar kleine Werke, so stracks an einem Pfeiler . . . oder in die Höhe bey die Chor als Schwalbennester gesetzt, und mit engen raum und umbfange gemacht werden . . . Haben scharff und starck geklungen und geschriehn; Ihre Clavir aber sind also ohne Semitonia gewesen, wie folget: ♮ *c d e f g a h c d e f*, Etliche aber also, *c d e f g a b c d e f g a*."[1]) Der sogenannte Orgelfuss im Wiener Stephansdom würde in der That nur eben hinreichen ein ganz kleines Orgelwerk wie ein Schwalbennest aufzunehmen; etwas Aehnliches sah Prätorius in St. Jakob zu Magdeburg. Deutschland zeichnete sich früh durch geschickte Orgelbauer aus. Noch Ludwig der Fromme musste 826 einen venetianischen Priester Georg mit dem Sacellan Thancolf nach Aachen schicken, dass er dort eine Orgel baue; aber schon Papst Johann VIII. (872—880) erbat sich brieflich vom Bischof Anno von Freising „eine Orgel bester Art nebst dem Künstler, der sie nach allen Bedürfnissen des Spielens zu verfertigen und einzurichten im Stande wäre", einen Mönch; denn auch die Kunst des Orgelbaues, wie jede andere, befand sich in Mönchshänden. Gerbertus Latro, nachher Papst Sylvester II. (st. 1003), das Wunder seiner Zeit, war auch Orgelbauer; als er noch Abt von Bobbio in der Lombardei war, erbat sich Gerald, Abt von Aurillac, von ihm eine Orgel, die ihm Gerbert auch aus Italien zu verschaffen zusagte, sobald nur Friede im Lande werde; er musste sich jedoch bei Gerald's Nachfolger Raymund entschuldigen: weil er die Kaiserin Theophano (Otto's III. Gemahlin) nach Sachsen begleiten müsse, so könne er über die in Italien aufgestellten Orgeln und den dazu gehörigen Mönch, der damit umzugehen wisse, vorläufig nichts schreiben. Ueberhaupt scheinen in Frankreich die Orgeln noch bis in das 12. Jahrhundert hinein keine ganz gewöhnliche Sache gewesen zu sein, wenigstens schreibt noch Baldrik, Erzbischof von Dol (st. 1131): „er habe zu Fécamp ein musikalisches Instrument gesehen, das aus ehernen Röhren zusammengesetzt und mit Schmiedebälgen angeblasen eine angenehme Melodie hören liess; sie nennen es Orgel und spielen es zu gewissen Zeiten". An ordentlich ausgeführte Orgelstücke darf man dabei freilich nicht denken. Die Orgeln dienten anfangs eben nur dazu, die Intonation des Priestergesanges zu unterstützen und dafür den rechten Ton anzugeben. Da man aber die barbarische Quintenharmonie für etwas Schönes gelten zu lassen anfing, schien es wünschenswerth, diese sogenannte Verschönerung so anzubringen, dass der Organist nicht nöthig hatte „beständig je zwei oder (wenn die obere Octave mitgehen sollte) gar drei Tasten (was gar nicht möglich gewesen wäre) niederzudrücken.

1) A. a. O. S. 93 f.

Sehr früh, scheint es, erfand man jene sogenannte Mixtur, bei welcher zum angeschlagenen Tone dessen Oberquinte und höhere Octave mittönt. Mit sehr richtiger Ahnung des Wahren äussert sich darüber Calvisius in einem an M. Prätorius gerichteten Briefe, den dieser in seinem *Syntagma* mittheilt: „Nun ist die Frage, ob man nicht noch *Vestigia* der alten *Harmoniae* finden könne? Dieselbe ist ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unser Zeit zwei *Instrumenta* von der alten *Musica*, welche in stetem Brauch sind, als die Sackpfeiffe und die Leyre; in denselbigen klingen besonders für und für eine Consonantia, auff der Sackpfeiffe nur eine Quinta, auff der Leyre aber wohl drey oder vier Saiten, als nemblich eine Quinta und Octava zugleich durch drey Saiten, und wird darnach uff andern Claviren, welche die vierde Saite treffen und anrühren, etwas anders im füglichen Choral darin moduliret." Prätorius bemerkt dazu: „Solches ist ohne zweiffel stets in den Kirchen blieben . . . Dieselben Claves haben sie stets gehen und thönen lassen und darnach einen Choral, der aus dem *c*, *d* oder *e* gegangen und sein Fundament darinnen hat, darein geschlagen, wie man auff dem Instrument einen Schäffertantz schlegt. Und dieses ist auff allen Instrumenten von anbeginn der Welt die *Musica* gewesen." Und damit habe man ausgereicht, meint Prätorius, „sintemal keine Composition mit vielen Stimmen, sondern nur der schlechte (schlichte) Choral einfältig (einfach) darauff gemacht worden", d. h. der Organist schlug mit seinen Fäusten (??) eben nur die simple Choralmelodie, wozu Quinte und Octave, kraft des Apparates der Mixtur, von selbst mittönten. Wie menschliche Ohren dies aushalten mochten, bleibt freilich ein Geheimniss!

Da die Orgel ursprünglich allein wegen des Priestergesanges in der Kirche Eingang fand, so wurde sie in der Nähe des Chores, besonders auf dem Lettner (Odeum) aufgestellt, und erst als man grosse Werke zu bauen anfing, fand sie gewöhnlich auf einer hohen Emporbühne am Westende der Kirche ihre Stelle.[1]) Die Tausendkünstler jener Zeit (natürlich wieder Mönche) erfanden auch wohl zur Verwunderung der Welt, und wohl gar nicht ohne Verdacht der Zauberei, Wunderwerke wie jene Orgel von Papst Gerbert-Sylvester, der durch „hülff seiner *Mathematica* eine Orgel gebawet, welche durch die vngestühme Gewalt dess heissen Wassers jhren klang bekommen Anno Domini 997".[2]) Vermuthlich brachten einströmende heisse Wasserdämpfe den Ton in ähnlicher

1) Otte a. a. O. S. 39.

2) So erzählt Prätorius auf die Angaben des Erfordiensis (Joannes de Erfordia) und Genebrandus (Organographia S. 92) hin. Dass Gerbert's Orgelwerke Wasserorgeln gewesen sind, gibt Wilhelm von Malmesbury an (s. Forkel, Gesch. d. Musik Bd. 2. S. 364).

Weise hervor, wie es an den Signalpfeifen unserer Locomotiven der Fall ist.[1]) Damit waren die Calcanten, deren Stelle eben der Wasserdampf vertrat, ihrer Herculesarbeit überhoben; eine andere Frage ist, wie es dabei mit der Stimmung der Orgel und mit dem Wohlklange aussah. Vom 12. Jahrhundert an machte man ganz kleine tragbare Orgeln, man nannte sie Portative: der Spieler trug sie an einem Riemen umgehängt, regierte mit der einen Hand den Blasebalg und mit der andern die Tasten.[2]) Diese Duodezorgeln konnten natürlich nur einen kleinen Umfang, und mussten bei der Kürze der Pfeifen einen hellen hohen Klang haben; auf einer Abbildung aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts hat ein solches Portativ acht Pfeifen, also wohl den Umfang einer Octave. Orcagna lässt in seiner herrlichen Darstellung des Paradieses (in S. Maria Novella, Capelle Strozzi, zu Florenz) ein ähnliches Portativ von einem Engel spielen; in ganz gleicher Form kommt es auch bei andern Malern des 14. Jahrhunderts äusserst häufig vor, wie auf den Gemälden des Venezianers Nicolo Semitecolo, auf einem Wandbilde (die Vermählung Maria's) von Taddeo Gaddi in S. Croce (Capelle Baroncelli). In unveränderter Gestalt geht es auf das 15. Jahrhundert über; ein Gemälde aus der Frühzeit dieses Säculums, eine Verlobung St. Katharina's, von einem Niederländer (oder Luca d'Olanda ?) in der Academie zu Venedig. zeigt es in der wohlbekannten Gestalt; auch in dem Ornament eines schönen Bischofstabes aus dieser Zeit kommt es vor.[3]) Dass so viele Künstler an weit von einander gelegenen Orten das Portativ in ganz gleicher Weise darstellen, beweist, dass es nicht etwa ein Phantasieinstrument ist, was wir auf ihren Tafeln erblicken, sondern ein damals weit verbreitetes und populäres Instrument (auch die Minneregeln von 1404 nennen das *„Portatiff“*) und es ist dieses nicht ohne Wichtigkeit, weil bei Martin Agricola[4]) (1532) und Ottomar Luscinius[5]) (1536) unter dem Namen Portativum ein ganz anders gestalteter Apparat abgebildet ist,

1) Ein Amerikaner Arthur Denny hat eine Dampforgel erfunden, die er „Calliope“ nennt, und von welcher die Leipziger illustrirte Zeitung Jahrgang 1860 S. 33 eine Abbildung und Beschreibung gebracht hat. Diese Dampforgel war im Krystallpalast zu London ausgestellt, wo sie vieles Aufsehen erregte. Der Klang soll also verstärkt werden können, dass man ihn selbst auf 12 englische Meilen Entfernung hört, weshalb auf einem Leuchtthurm in Neuschottland ein solches Instrument zum Signalgeben aufgestellt worden ist, während es auf den Thürmen von St. Louis und Neu-Orleans die Stelle eines Glockenspieles vertritt. Doch wird berichtet, dass „die Harmonie in Folge Anwendung des Dampfes nicht immer vollkommen ist.“

2) Abgebildet bei Coussemaker a. a. O.

3) Abgebildet bei Heideloff, Ornamentik d. Mittelalt. Nürnb. 1843. I, 8.

4) Mus. instr. deudsch. Wittemb. 1832. fol. 18.

5) Musurgia, Argent. 1636. S. 17.

ein länglich viereckiges, flaches Kästchen mit Tasten, auf dessen oberem Deckel sich an der einen Seite ein Conglomerat schrauben- oder wendeltreppenartig aufsteigender Pfeifen wie ein babylonisches Thürmchen erhebt; ein Blasbalg zum Regieren mit der einen Hand ist ähnlich wie auf jenem ältern in der Anordnung seiner Pfeifen unseren Orgeln ähnlichen Portativ angebracht. Das ältere Portativ erscheint bei Agricola und Luscinius zum „Positiv“ ausgebildet mit zwei Blasbälgen, folglich schon einen eigenen Calcanten erheischend.

Sehr beliebte Instrumente waren auch die **Glockenspiele** *(tintinnabula* oder *cymbala)*. Sie bestanden ganz einfach aus einer Reihe aufgehängter gestimmter Glocken, denen man durch Anschlagen mit einem Hammer ein Melodie abgewann.[1]) Die alten Glockenspiele auf Kirchthürmen, die sich hin und her erhalten haben, bei denen aber ein mechanischer Apparat oder mitunter plumpe Claven, die ein Spieler mühsam mit der Faust niederdrückt, die Stelle des unmittelbaren Anschlagens mit Hand und Hammer vertreten, geben noch jetzt einen Begriff von diesem *Tintinnabulum* oder *Cymbalum*,[2]) wie man es nannte. Auf der Miniatur eines Codex aus dem 12. Jahrhundert im Stifte St. Blasien sieht man ein junges Frauenzimmer, welches dieses Instrument spielt; auch auf dem Relief von Bocherville kommt es vor. Seine Seelenlosigkeit und Unbehilflichkeit gibt ihm etwas Barbarisches, man wird unmittelbar an ähnliche Apparate der Chinesen und Javanesen gemahnt. Jener Zeit genügte es, wenn man Klänge von bestimmter Tonhöhe hervorzubringen vermochte, durch

---

1) Vgl. die Abbildung in dem Antiphonar aus dem XI.—XII. Jahrh. im Stifte zu St. Peter in Salzburg bei Karl Lind, Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck, Wien 1870. S. 11.

2) Die sehr anschauliche Abbildung eines solchen Glockenspieles mit Manual und Pedal, wie es eben von einem Spieler mit Fäusten und Füssen gespielt wird, findet sich in Mersenne's Harmonicorum libri XII. 1648. VI. S. 160. und in seiner Harm. universelle. Paris 1637. II, 42. Virdung (Musica getutscht) rangirt „Zymbeln und Glocken“ zusammen. De Muris sagt: „*vasalia* (instrumenta) sunt, quae foraminibus carent et chordis per modum *vasorum concavorum* formata, qualia sunt *cymbala*, pelves, campanae, ollae et similia, quae secundum materiae et formae diversitatem diversos sonos emittunt . . .

Musica fit nobis etiam per *vascula* nota
Pondere quae distant et *forti verbere* mota
Cymbala, campanae, pelves, ollaeque videntur
Talia quae resonant, quando pulsatae moventur.

Das sind nun die „cymbeln mit geclange“, wie die Minneregeln sagen. Cotton (Cap. IV. GS Bd. 2. S. 234) bezeichnet die cymbala als Instrumente mit bestimmter Tonhöhe. Aribo stellt cymbala et chordas nebeneinander und lehrt, wie man Cymbalglocken durch eingegossenes Wachs messen könne (GS Bd. 2. S. 221). Engelbert von Admont (ib. S. 301) spricht von Cymbala horologii, Uhrglocken zum Anschlagen der Stunden.

welche Mittel galt dann gleich;[1]) aber dass der Ton ausser seiner mathematisch bestimmbaren Höhe auch noch die Färbung der aus dem Innersten strömenden Empfindung, Ausdruck und Seele annehmen könne, davon hatte man vorläufig gar keinen Begriff.

[Die Geschichte der **Saiteninstrumente** dieser Zeit stellen wir demgemäss im Zusammenhange mit der Kunst der Troubadours und Minstrels dar, in deren Dienste dieselben ja fast ausschliesslich standen.]

Elfter Abschnitt.

Die Troubadours und Minstrels.

Unter dem lieblichen Himmel Südfrankreich's, in dem gartengleichen Lande, wo Rebe, Oel- und Mandelbaum in reizendem Gemische die Fluren bedecken, wo weibliche Schönheit und ritterlicher Muth dem Leben Glanz verliehen, mussten nothwendig Dichtkunst und Gesang mit ihrer idealen Sprache dem Leben die letzte und höchste Weihe des Poetischen leihen. Die Höfe der Grafen von Toulouse, der Provence und von Barcelona waren Pflegstätten der Dichtkunst *(art de trobar,* später *gay saber* oder *gaya ciencia,* die fröhliche Wissenschaft). Nach dem Erfinden *(trobar, trouver)* nannte man im südlichen Frankreich die Dichter „*Trobadors*". Als erster von ihnen wird Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) genannt. In Frankreich sang der Troubadour nur selten, wie es in Deutschland bei dem ihm verwandten Minnesänger der Fall war, seine Lieder selbst; dazu hatte er kunstfertige, im Gesang und im Spielen musikalischer Instrumente wohlerfahrene Diener zur Seite, denen er seine Gesänge übergab. Sie hiessen „Jongleurs"[2]) d. i. Spieler oder vielmehr, da

1) Ein Nachhall dieser Auffassung ist noch im Virdung zu spüren, der freilich ganz verständig dagegen polemisirt: „pfeiflein aus den federkielen, lockpfeiffen der fögler, wachtelbainlein, pfeiffen von den saftigen Rinden der Böm, von den bletern der Böm, das hülzig Gelechter, schwegeln" (pfeifen) „mit dem Mund oder den Leffzen, dorliche Instrumente, die man auch für Musicalia achtet oder haltet . . . die acht ich alle für göckelspiel, darumb verdreusst es mich die zu nennen, vil mehr zu malen, und allermeist zu beschreiben."

2) Vgl. hierüber: Schletterer, Gesch. der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Berl. 1884. S. 2. Sittard, Jongleurs u. Menestrels (Vierteljahrschrift f. Mus.-Gesch. 1884, dann in den Studien u. Charakteristiken. Bd. 1. Bunte Blätter, Hamburg u. Leipz. 1889 abgedruckt S. 63 ff.; insbesondere aber: Jubinal, Jongleurs et Trouveurs, Paris 1835. La Rue, Essais historiques sur les Bardes et Jongleurs, ib. 1834. G. Freytag, Bilder deutscher Vergangenheit, Leipz. 1871. II, 1, 445.

sie auch durch allerlei Possen für die Erheiterung der Gesellschaft zu sorgen hatten, geradezu Spassmacher *(jocula tores,* provençalisch *Jogleor, Joglar, Joglaire,* nach jetzigem Idiom *Joueurs)* als Sänger *„Chanteors“* und, insofern sie Instrumentalisten waren und in dieser Eigenschaft zum Tanze aufzuspielen hatten, *„Estrumanteors“*.[1]) [Man hat geglaubt, in den Jongleurs Geistesverwandte und wohl gar Nachfolger der alten gälischen Barden sehen zu müssen.[2]) Es scheint richtiger, ihren Ursprung auf das verrufene Volk der römischen Spassmacher, Mimen und Gaukler zurückzuführen.]

Gegen die eigentlichen Trobadors standen sie immer nur in einem sehr untergeordneten Verhältniss: jene waren die eigentlichen edeln, freien Dichter und Sänger, welche nicht um Lohn

---

A. Dinaux, Trouvères, Jongleurs et Ménestrels, Paris 1836—63. Tobler, Spielmannsleben im alten Frankreich. Im „Neuen Reich“ 1875, I, 321 ff. E. Freymond, Jongleurs u. Menestrels (Diss.), Halle 1883. Weinhold, Die deutschen Frauen. Aufl. 2. Wien 1882, II, 131 ff. Wilh. Hertz, Spielmannsbuch. S. III ff. Stuttgart 1886

1) Wace (um 1115) sagt im Brut (p. p. Le Roux de Lincy, Rouen 1836. 38):

V. 10,823. Mult ot à la cort *jugléors,*
Chantéors, estrumantéors,
Mult poïssiés oïr chançons,
Rotruanges et noviax sons.
Vieléures, lais et notes,
Lais de vieles, lais de rotes,
Lais de harpe et de fretiax,
Lyre, tympres et chalemiax,
Symphonies, psaltérions,
Monacordes, cymbes, chorons.

Eine Stelle in Huon's de Méry „Tournoiement de l'antichrist“ [Ausg. von G. Wimmer, Marb. 1888 in den: Ausgaben u Abh. a. d. Geb. d. Rom. Philol. No. 76] sagt:

V. 482. Quand les tables ostées furent
Cil jougléor en piéz s'esturent
S'ont vielles et harpes prises
Cançons, laiz, vers et reprises.

Von dem Spielen zum Tanze redet der Roman de Gaufrey:

E'ls joglar, que son el palais
Violons descortz e sons e lais
E dansas et cansonz de gesta.

Dass die Jongleurs auch bei religiösen Aufzügen ihre Instrumente spielten, beweist eine Stelle aus Guillaume's de St. Pair Roman du Mont St. Michel, wo von den diesen Ort besuchenden Prozessionen die Rede ist (Ausg. v. Fr. Michel. Caen 1856 v. 767):

Cil jougléor lá où il vunt,
Tuit lor vieles traites unt
Laiz et sonnez vunt vielant.

Die in diesen Stellen genannten Instrumente sind meist die bekannten; zweifelhaft ist, was unter Choron zu verstehen sei: die Sackpfeife (Chorus) schwerlich, eher ein Saiteninstrument. Der Lebensbeschreiber des Herzogs Ludwig III. von Bourbon (st. 1419) erwähnt: „qu'on lui trouva le corps ceint par penitence d'une corde à fouet et d'une *corde de choron.*“ (De la Borde, Essai Bd. 1. S. 293.) Vgl. jedoch das Instrument bei Virdung Musica getutscht 1511. fol. 13.

2) Vgl. Gautier, Épopées franç. I, 352. Paris 1834.

sangen, diese die bezahlten Diener. Sordel nahm es sehr übel, als ihn ein anderer Troubadour einen Jongleur genannt hatte: „er gebe ohne zu nehmen“, sagte er, „und er wolle für seine Kunst keinen Lohn als Liebeslohn“ *(e non voill guierdon mas sol d'amor).*[1]) Wer aus Poesie und Musik ein Lohngewerbe machte, der „Hofdichter“ (wie sich Diez ausdrückt) oder der Troubadour für baare Bezahlung, wie wir ihn auch nennen könnten, musste sich gefallen lassen, Jongleur zu heissen, so gut wie der blosse fahrende Musikant auch Jongleur genannt wurde. So wenig aber nun der tapfere Ritter die hilfreichen Dienste des Knappen entbehren konnte, so wenig mochten die edeln Troubadours die Dienstleistung der Jongleurs entbehren. Wo der Troubadour nicht in Person erscheinen konnte, dahin brachte der Jongleur d. i. der Lohntroubadour die ihm anvertrauten Gedichte und Weisen, und wenn der Troubadour Marcabrun sagte, er wolle „Verse und Ton über's Meer senden“,[2]) so ist eher, als an eine Notirung, an die Abschickung eines anderen, dienenden Sängers zu denken. Peire von Auvergne (1155—1215) bittet die Spieler dringend seine Dichtungen und Melodien doch ja nicht zu entstellen.[3]) Den Troubadours lag begreiflicherweise daran, ihrer Kunst sichere Jongleurs zur Seite zu haben. Guirault de Cabreira und Guiraut de Calanson haben für sie ausführliche Unterweisungen *(Ensenhamens)* hinterlassen.[4])

Im nördlichen Frankreich und in England hatte dieses Sängerwesen einen etwas ernsteren, gehalteneren Ton als bei den feurigen, leichtblütigen, südfranzösischen Troubadours. Die edeln Dichter-Sänger hiessen hier Trouveurs. Selbst unter den musikalischen Dienstmannen gab es wieder talentvolle Dichter, welche als Ménétriers, Ménestrels oder *Troveors bastarts,* anglo-normannisch als Minstrels, Menstrelles oder Mynstrellis, aber auch als Jestours oder Gestours, Juglers, Jonglers oder Gleemen bezeichnet wurden. So hatte endlich das Wort Ménestrel doch auch die Nebenbedeutung eines Musikanten, wie Jongleur im Süden.[5])

---

1) Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 615.

2) Lo vers e'l son vulh enviar
A'n Jauffe Rudel oltra mar.

3) Mas no m'es bon, que l'apreigna
Tals, que mos chans non conveigna.
Qui'eu non voill avols chantaire
Cel, que tot chant dessazona,
Mon dous sonet torn en bram.

4) Diez, Poesie der Troubadours. Zwickau 1826. 2. Aufl. v. Bartsch. Leipz. 1883. S. 221.

5) Es genüge auf Parallelstellen hinzuweisen, wie: E cantent e vielent e rotent oil *juglur.* (Charlemagne, an Anglo-Norm. poem of the XII. cent. ed. by Fr. Michel. Lond. 1836. v. 413 u. 834. Viellent *menestrels* rotruenges et sons. Du Cange Gloss. s. vv. menestrel u. ministelli).

Die Mittelpunkte feiner Bildung, ritterlicher Sitte und geläuterten Geschmackes wurden auch Mittelpunkte dieser ganzen Dicht- und Singekunst. Die Königshöfe von Frankreich und England, der Hof des Herzogs von Brabant, des Grafen von Flandern, des Grafen von Champagne waren in dieser Beziehung berühmt. Unter den Grossen gab es gepriesene Troubadours; selbst Richard Löwenherz versuchte sich mit Glück auf diesem Gebiete; Thibaut von Champagne, König von Navarra (1201 bis 1254), Robert Delphin von Auvergne (meist der Dalfin genannt), Johann von Brienne und andere Vornehme zeichneten sich als Troubadours aus.[1]) Graf Heinrich von Burgund brachte die edle Kunst nach Portugal; das im Collegio dos nobres zu Lissabon aufbewahrte Liederbuch enthält, obschon nicht mehr ganz vollständig, noch 260 Lieder in provençalischen Versmassen und bildet das älteste Denkmal portugiesischer Poesie. König Dinniz (reg. 1279—1325) war ein grosser Freund provençalischer Poesie und umgab sich an seinem Lieblingssitze Santarem gerne mit sangeskundigen Troubadours. Auch sein Nachfolger, der strenge Alfonso IV. (1325—1357), liebte die Poesie. Die heitere Kunst blühte auch in dem benachbarten Spanien, wo die Abenteuer der Maurenkämpfe den romantischen ritterlichen Sinn ohnehin nährten. Die Könige von Aragon und Castilien wendeten sich der Poesie besonders zu: Alfons X., Peter III. und IV. waren selbst Troubadours.[2]) Die Poesien Alfons X. nebst Singweisen (mehr als 400) befinden sich in zwei kostbaren Pergamentbänden in der Bibliothek des Escurial und in einem ähnlichen der Kathedralkirche von Toledo gehörigen Codex.[3]) Neben den „Trobadores“ standen auch hier Joglares oder Juglares, und es gab sogar weibliche

---

Sehr bezeichnend ist eine Stelle aus dem Registr. Prioratus St. Swithuni Winton. (ad annum 1374). Hier wird erzählt, wie sich beim Feste des Bischofs Alwynus sechs Minstrels mit vier Harfenschlägern hören liessen (in aula conventus sex *ministralli* cum quatuor citharisatoribus faciebant ministralcias suas). Und einige Zeilen weiter wird von ihnen gesagt: Veniebant autem dicti *joculatores* a castello domini regis u. s. w.

1) Vgl. Biographien der Troubadours. Hrsg. v. Mahn. 2. Aufl. Berlin 1878. Diez, Leben u. Werke der Troubadours. Zwickau 1829. 2. Aufl. v. A. Bartsch. Leipz. 1882.

2) Der musikalische Hofstaat der spanischen Könige war seltsam genug zusammengestellt. Terreros erzählt davon in seiner Paleographia Española. Madrid 1758. S. 82: En los Libros de *Cuentas de entrada, y gasto* del Rey Don Sancho IV, Nieto de San Fernando, de la Era 1331. (año 1293) hay muchas partidas del vestuario, y raciones, que se daban a *quince Tamboreros, ó Omes de los Atambores*, a quatro *Tromperos*, a dos *Saltadores*, y a los *Joglares*, ó Musicos del *Tamboret*, del *Ayabeba*, del *Añafil*, de la *Rota*, al *Maestre de los Organos*, y no solo á los *Joglares*, sino tambien á las *Joglaresas*.

3) Vgl. Christian Bellermann, Die ältesten Liederbücher der Portugiesen. Berlin 1840. S. 15.

Joglaresas.[1]) Dieser ganzen Bewegung blieb auch Italien nicht fremd. Der König von Neapel, Carl von Anjou, der finstere, mit dem Blute des edeln Conradin von Schwaben befleckte Despot, dichtete Lieder der Liebe und verpflanzte die in Frankreich blühende Kunst nach Süditalien; im nördlichen Italien wurde Markgraf Azzo von Este als Gesangesfreund gerühmt. Doch konnte die ganze Richtung in Italien nicht zu der Bedeutung gelangen wie in Frankreich. Der grosse Kampf zwischen Papst und Kaiser, dessen Schauplatz Italien war, der bis in die Städte hinein den Zwiespalt der Guelfen und Ghibellinen warf, die ewigen Befehdungen dieser Parteien, die Kämpfe der Städte unter einander liessen das ruhige Behagen des Genusses der Dicht- und Tonkunst nicht wohl aufkommen. Die edeln Geschlechter, die entweder in der Stadt in ihren burgartigen Palästen stets kampfbereit sein mussten oder von der Gegenpartei aus der Stadt gedrängt als Extrinseci vor den Thoren lagen, bis sich das Blatt wendete und sie ihrerseits ihre Gegner verdrängten, fanden bei den unaufhörlichen Fluctuationen des Parteikampfes keine Muse für die Gesänge der Liebe und des Lenzes. Zudem war die italienische Sprache vorläufig noch nicht als Dichtersprache anerkannt, die Gebildeten schreiben ihre Briefe oder was es sonst war lateinisch;[2]) noch Dante (1265—1321) ringt gewaltig mit der Sprache. Als dieser grosse Geist den Grundstein italienischer Poesie legte, war anderwärts die Poesie der Troubadours bereits über ihren Höhepunkt hinüber, und er selbst, voll classischer Reminiscenzen, voll bittern Schmerzes um sein Vaterland, Himmel und Hölle mit Seherblick durchdringend, hatte nicht die Stimmung, die Nachtigallen des Frühlings und die schönen Augen der Frauen zu besingen, seine Beatrice wurde ihm als verklärter Geist Führerin durch höhere Sphären; er schlug andere, tief ernste Töne an, und selbst wo er als lyrischer Dichter auftritt, bleibt er grossartig und bedeutend.

Als im 13. Jahrhundert Italien sich von der Oberhoheit der deutschen Kaiser für immer befreit glaubte, erfolgte allerdings eine Art Invasion von Troubadours, Jongleurs und was dahin gehörte.[3])

---

1) P. Estevan de Terreros, Paleografia Española S. 82. Er erklärt (S. 81): „Joglares, Musicos y Cantores; und weiterhin: Trobadores, ó Poetas, dirémos algo tambien de los Joglares, ó Musicos antiguos.“ Vergl. auch Manuel Milá y Fontanals, De los trovadores en España. Barcel. 1861. Ueber provenzalische „Trouveresses“ handelt Oscar Schultze in einer bemerkenswerthen Altenburger Programm-Abhandlung: „Prov. Dichterinnen“. Leipzig (Fock) 1888.

2) So besang ein Dichter den Kreuzzug der Pisaner nach Afrika 1088 in lateinischen Versen und bekanntlich dichtete selbst noch Petrarca ein lateinisches Heldengedicht.

3) In der Schilderung eines Festes, welches 1340 am Feste der Gonzaga gefeiert wird, heisst es:
Quattro cents sonator si dicia Con buffoni alla corte si trovoe.

Die glänzenden Feste, welche Florenz, Venedig, Genua, Padua und andere Städte damals feierten, lockten Schaaren dieser bunten Singvögel herbei: der Sagenkreis von Karl dem Grossen, die Abenteuer der Ritter vom Hofe des Königs Artus wurden populär und für die späteren Dichter die Quelle, aus der sie ihre Stoffe schöpften.[1]) Auch Friedrich II. von Hohenstaufen, der selbst so wie sein Kanzler Peter de Vineis Dichter war (von Letzterem soll das erste Sonett herrühren), versammelte an seinem glänzenden lebensfrohen Hofe Sänger, Musikanten, Tänzer, Gaukler: alles dieses zu stark mit fremden, maurischen Elementen gemischt und zu sehr den rauschenden Vergnügungen des flüchtigen Augenblicks dienend, um ein wirklich anregendes Bildungselement zu werden. König Manfred war von einer Schaar deutscher Geiger und Fiedler umgeben.[2]) Es kamen wieder schwere, blutige Zeiten und machten der Lust ein Ende. Wirklich aus dem Volke erklangen damals nur die Gesänge des heil. Franz von Assisi und seiner Genossen, des Giacopone von Todi, Bonaventura, Giacomino von Verona und anderer, Gesänge voll hinreissender Liebesglut: „*O amor, divino amore, perche m'hai assediato? In foco amor mi mise*“ und andere, zum Theil noch lateinisch, wie jenes reizende Frühlingslied Bonaventuras:

Philomela praevia temporis amoeni
Quae recessus nuntias imbris atque coeni
Dum demulces animos cantu tuo leni
Ave pudentissima, quaeso, ad me veni! —[3])

Es ist kein Zweifel, dass alles dieses in frischem Gesange hinströmte, ja man kann sich den durch und durch dichterischen stets begeisterten Franz von Assisi, dessen poetischer Sinn sich in dem ritterlichen Glanze seiner Jugendtage so gut ausspricht wie in der Ascese seiner späteren Jahre, in der reizenden Berges-

---

1) S. Les poëtes franciscains en Italie von Ozanam. Par. 1852. Der Verf. erwähnt, dass nach Albertino Mussato's Zeugniss um das Jahr 1320 Schauspieler auf den Bühnen die Thaten Roland's und Holger's des Dänen sangen.

2) Ottokar von Horneck sagt in seiner Reimchronik:

Daz er (Manfred) sich sô liez vermaeren
Mit sînen gîgaeren —
Und daz ich sîn nu hân gedâht,
Daz machet wen der grôze brâht,
Des der künig Prinze pflak
Beide, naht unde tak
Mit sînen videlaeren.
Ich sag iu, wer si waeren:
Einer der was nicht ze junk,
Der hiez meister Wildunk u. s. w. (v. d. Hagen, Minnes. IV, 873.)

3) Vgl. auch den Rhythmus de cantu Philomelae: „Aurea personet lyra“ in der Handschrift der Magliabecchiana no. 565. (Adrien de La Fage, Essais de diphthérographie musicale. Paris 1864. S. 275. Andere ähnliche Gesänge ebenda S. 301.)

einsamkeit von Umbrien umherirrend nicht anders denken als laut singend und wie ihm mitten in einer seiner feurigen Hymnen die strahlende Erscheinung des Seraphs die Wundenmale aufprägt. Wie reizend ist die Erzählung, wie dieser kindliche Dichter, der in allen Geschöpfen seine Brüder und Schwestern erblickte, mit der Schwalbe abwechselnd Gottes Lob sang! — Aber von allen den Melodien zu den Liedern der Franziskanerdichter, welche oft die Begeisterung des Augenblickes schaffen mochte, ist, wie natürlich, nichts erhalten.[1]) Eine Menge anderer Melodien jener Epoche aber liegt glücklicherweise in Notirung vor. Die Notirung war die schwarze *Nota quadriquarta*, so dass die geschriebenen Melodien für den ersten Anblick völlig den rituellen Cantionalen mit der dreifachen Abstufung der Notenwerthe (Longa, Brevis und Semibrevis) gleichen, zu denen sich zuweilen noch die sogenannte Plica gesellt. Bei näherem Einblick zeigt sich jedoch eine von der rituellen Gregorianischen völlig verschiedene, ganz liedmässige Melodik. An dem durch das Band der Reime zierlich zusammengehaltenen Bau der, nicht nach dem verwickelten Schema eines künstlichen, auf Silbenquantitäten gebauten Metrums, sondern nach dem natürlichen Rhythmus in Hebung und Senkung gebildeten Verse bildete sich, angeschmiegt und dem musikalischen Wortgefüge folgend, die Melodie zu einem in sich gerundeten, auf Wechselseitigkeit seiner Theile und symmetrischer Gliederung beruhenden Organismus aus. Während die Weisen der älteren Meister, Gaucelm Faidits,[2]) Blondel des Nesle, Raoul's von Coucy u. s. w. noch etwas Starres und wenig Bewegliches haben, findet sich kaum ein Jahrhundert später bei Thibaut von Navarra u. A. bereits eine frei in leichter Anmuth hinschreitende Melodie, die kaum noch etwas zu wünschen übrig lässt. Aber die Harmonie war ihrerseits noch nicht ausgebildet genug, um diese schönen Blüten zum Kranze verschlingen und sich ihnen, ihre volle Bedeutung erst recht und ganz hervorhebend und ihnen dienend, unterordnen zu können. Daher verging dieser Melodienfrühling

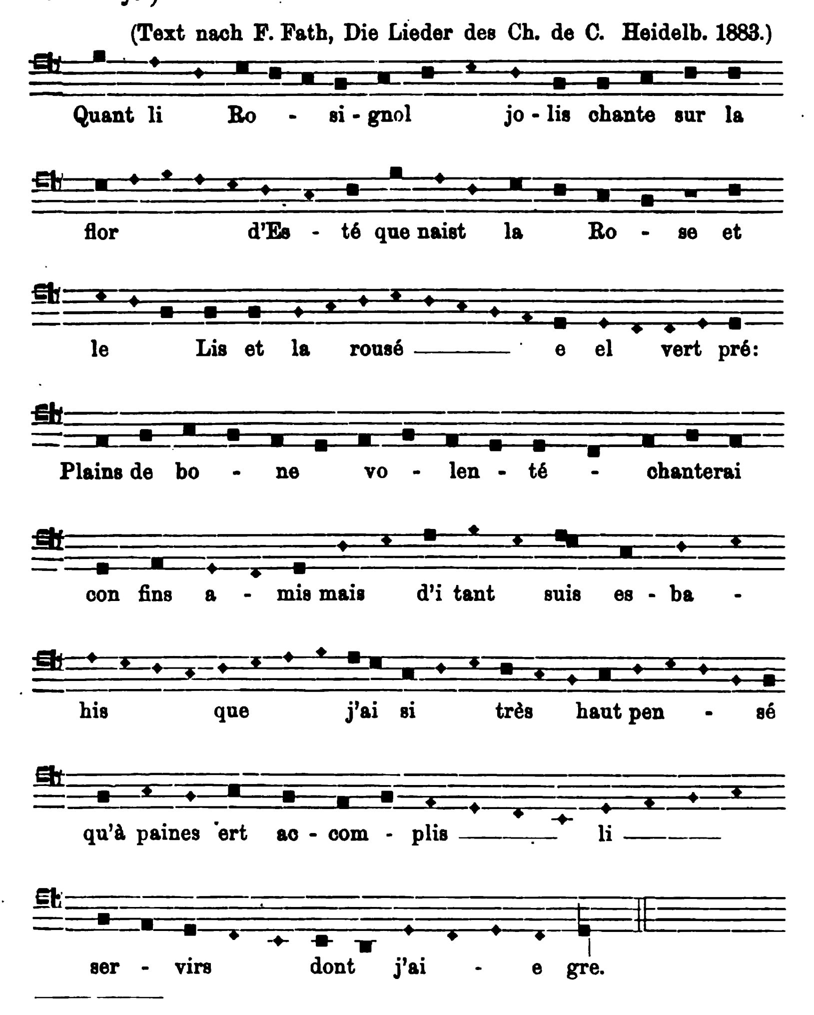
---

1) Eine Composition der Philomela praevia findet sich in Kircher's Musurgie S. 586, und Cl. Sermisy hat eine Missa super philomela componirt.
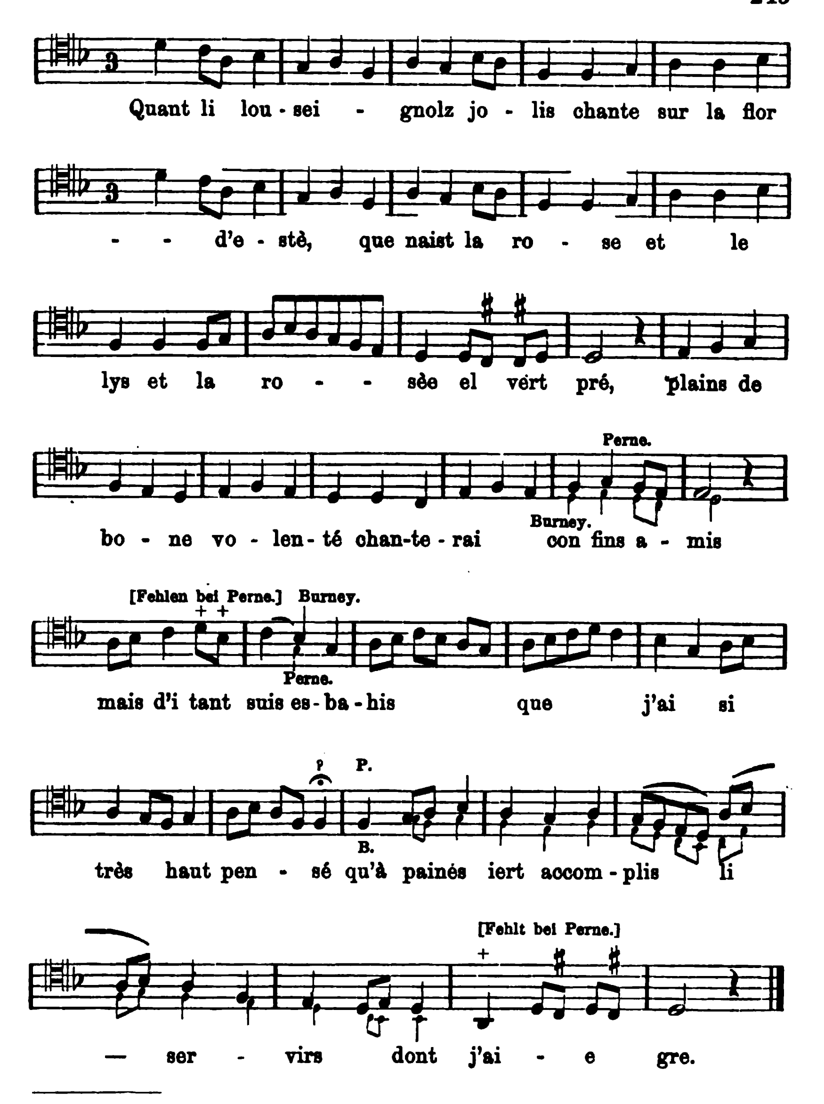
2) Ueber Gaucelm Faidit (1190—1240), vgl. Diez, Leben u. Werke d. Tr. S. 361 u. Mahn, Werke d. Tr. II. Berl. 1855. S. 92 ff. Blondel und der Châtelain sind zu halbmythischen Figuren geworden. Die Sage, wie Blondel den gefangenen König Richard sucht und findet, und Coucy's Liebe zur Dame von Fayel, so wie sein tragisches Ende (das unter anderem Uhland in einer schönen Ballade besungen) sind allbekannte, aber historisch nicht beglaubigte Erzählungen. Wirklich Historisches über Blondel sehe man in Raumer's Hohenstaufen III. 33, seine Werke in der Ausgabe von P. Tarbé (Les œuvres de Bl. de N.) Reims 1862; über den Châtelain: de la Borde's Mémoires hist. sur R. de C. Paris 1781, ferner: Belloy's Mém. hist. sur la maison de Coucy et sur la Dame de Fayel. Paris 1770 und Hist. du Ch. de C. en vers, mis en fr. p. G. A. Crapelet. Par. 1829.

rasch und spurlos, und was sich etwa die kunstvolle Harmonik davon aneignete, wurde in dem Gedränge ihrer Vielstimmigkeit zerquetscht und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Manche dieser Melodien haben einen eigenthümlich edel-sentimentalen Zug, wie die Weise *quant li louseignolz (Quant le Rossignol)* vom Châtelain de Coucy.[1])

(Text nach F. Fath, Die Lieder des Ch. de C. Heidelb. 1883.)



1) De la Borde hat (Essai sur la musique anc. & mod. Tom. II. Paris 1780. S. 281) eine Entzifferung in geradem Takte versucht (die sich auch bei Burney A general histor. of mus. Vol. II. London 1782, S. 284 findet), wogegen jedenfalls Einwendungen zu erheben sein möchten, da
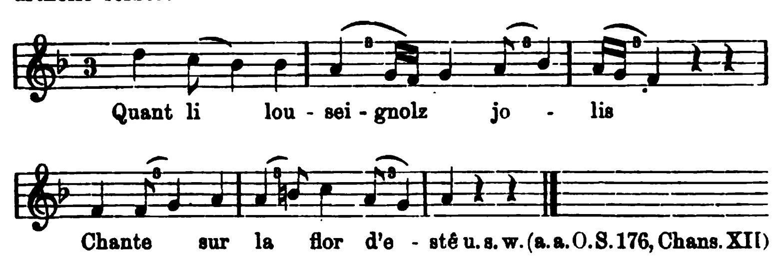


auf solche Weise die Melodie holprig und unsangbar herauskommt, während man nur ganz einfach den Numerus ternarius zu beobachten braucht, um eine natürliche und sogar gefällige Melodie zu finden. Auch scheinen von den Textworten „con fins amis" an in den Noten Fehler des Abschreibers untergelaufen zu sein, denn der sehr verlässliche Perne (Chansons du Châtelain de Coucy, Revues par Fr. Michel suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne . . . par M. Perne, Paris 1830) bringt theilweise andere Noten, welche sicherlich die richtigen

Solche Melodien sind nicht, wie die leblosen Vocalenmelodien Guido's, dem rechnenden Verstande oder vielmehr mechanisch geist- und gedankenloser Zusammensetzung, sondern dem Gefühls-

---

sind, da jemand, der einen so glücklichen Anfang einer Melodie zu finden vermochte, schwerlich mit so ganz unsinnigen Wendungen geendet hätte, wie die Melodie bei Burney schliesst. Perne hat einen andern und wie es scheint richtiger geschriebenen Codex benutzt. Gegen seine Entzifferung sind aber alle möglichen Einwendungen zu machen. Man urtheile selbst:
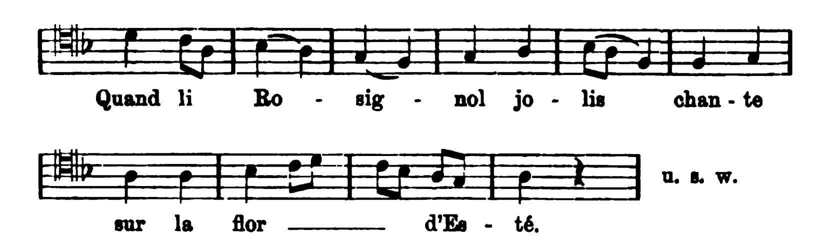


So kann kein Mensch gesungen haben, weder zur Zeit der Troubadours noch sonst jemals! Perne nahm die Noten streng nach dem Schulprinzip der Mensuraltheorie, er augmentirte gehörig die semibrevis altera und brachte so jene Triolen (tripolas) heraus, welche dem Satze ein so höchst absonderliches Aussehen geben. Gerade so tief gelehrten Leuten geht es zuweilen wie dem kleinen Karlchen im Götz von Berlichingen, das „vor lauter Gelehrsamkeit seinen eignen Vater nicht kannte". Der edle Châtelain von Coucy war kein gelehrter Mensuralist, sondern eben nur ein ritterlicher Poet und Sänger, der sich um die Alteration und Prolation der Schulgelehrtheit und überkünstlichen Praxis der Singchöre vermuthlich sehr wenig kümmerte. Sein Lied ist der Gesang eines poetisch angeregten Improvisators oder Naturalisten, ein Volkslied, wie dergleichen zu allen Zeiten völlig ohne alle Rücksicht auf das eben giltige Glaubensbekenntniss der Musikgelehrtheit entstanden. Auch Kiesewetter meint über Perne's Entzifferung: „Seine Tripolae, eine Art Prolatio perfecta, waren in seinem Original gewiss nicht angezeigt; sie sind nur im Contrapunkte d. i. im mehrstimmigen Satze denkbar, in der simpeln Melodie ein Unding." (Leipziger allgem Mus.-Zeit. Jahrg. 1838 No. 15.) Ich habe eine neue Entzifferung versucht: es liegt ihr die Abschrift zu Grunde, die Burney vor Augen hatte; gegen den Schluss hin habe ich aber die Leseart Perne's vorgezogen. Die Pausen (Suspirien) sind im Original nicht angezeigt, aber sie sind sicher angewendet worden; der Schreiber verliess sich auf die ohnehin aus dem Texte sichtbaren Versschlüsse. Wollte man z. B. nach dem Worte Estè ohne Pause gleich weitergehen, so würde die ganze musikalische Periode aus den Fugen gerückt: eine Periode, die in symmetrischer Wiederholung der Melodiewendungen nach dem natürlichen Gefühle so richtig angelegt ist, wie das Volk dergleichen in seinen Liedern ohne Kunstanleitung richtig trifft. H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschr. Lpz. 1878. S. 216, hat nach folgenden Grundsätzen den Text entziffert: 1) Wo die Notenzeichen ■ und ◆ zur Anwendung kommen, bedeutet ersteres die Länge, letzteres die Kürze; die Länge gilt das Doppelte der Kürze. 2) Liga-

drange der schaffenden Phantasie entsprungen, und weil sie es sind, dürfen sie wirklich Kunstgebilde heissen. Faidit's Klagelied auf Richard Löwenherz ist roher, aber doch auch nicht ohne Ausdruck

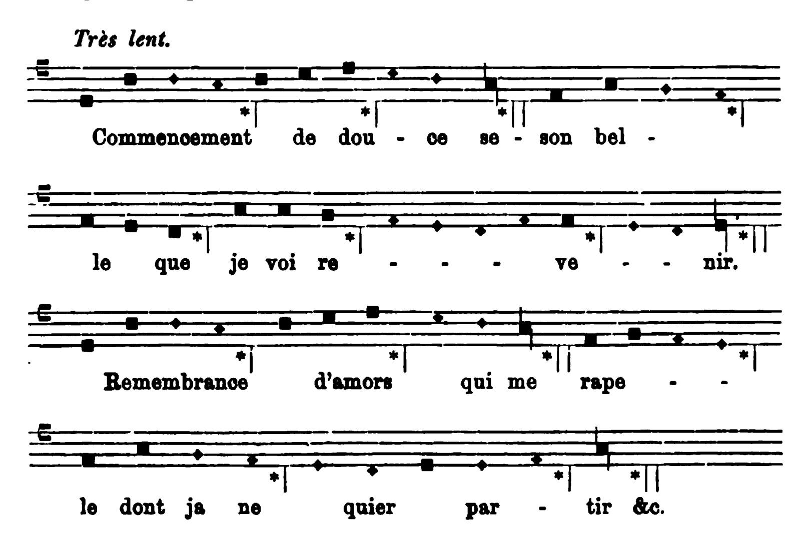
---

turen, gleichviel ob 2 oder 3 Noten enthaltend, haben den Gesammtwerth einer Länge. 3) Wo die Longa ▪ zur Anwendung kommt, ist ▪ Zeichen der Kürze. Danach überträgt er die Chanson du Châtelain also:
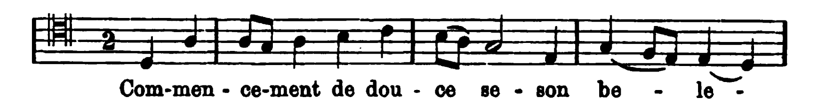


Dass R.'s Melodie „holprig und unsangbar“ (vgl. S. 243) wäre, kann man nicht behaupten; gleichwohl scheint dieser Lösungsversuch wegen des graden Taktes nicht ganz unbedenklich.
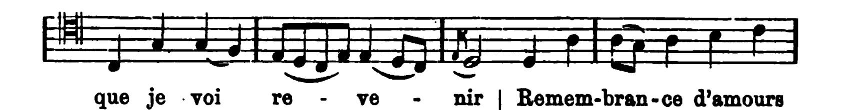
Eine ähnliche Symmetrie der musikalischen Periode zeigt sich in dem Gesange „Commencement de douce saison belle“, wenn man ihn im ungeraden Takte recitirt; im geraden Takt geht wieder alles haltlos durcheinander. Hier sind die länger anzuhaltenden Noten der einzelnen Abschnitte sogar in dem alten Original markirt. Die hier beigesetzten Sternchen deuten die Eintheilung nach Takten an. Nimmt man den Takt von 3/2 und ▮ = ◦, ▪ = ♩, ◆ = ♪ so erstaunt man über die regelmässige Bildung der Melodie, was Takt und Rhythmus betrifft.
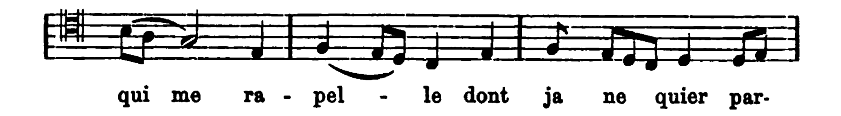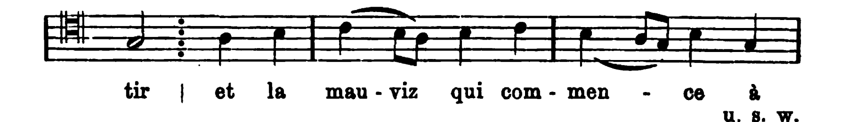


wahrer Empfindung. [Am Ende ein vom Chor wiederholter Refrain!] (Im Original lauter Longae, nur die Ligaturen Breves.)

De la Borde (a. a. O. S. 291) entziffert folgendermassen und, wie ich glaube, nicht gut, wobei dem in der Melodie selbst klar genug ausgesprochenen Rhythmus Gewalt angethan wird:
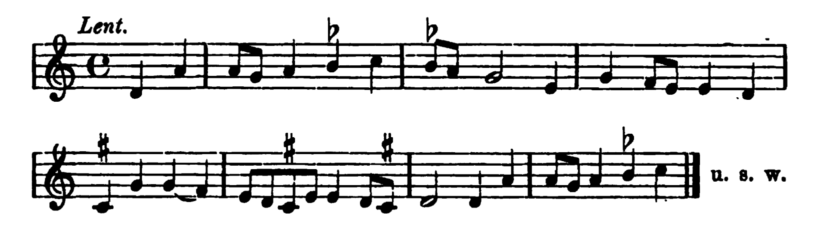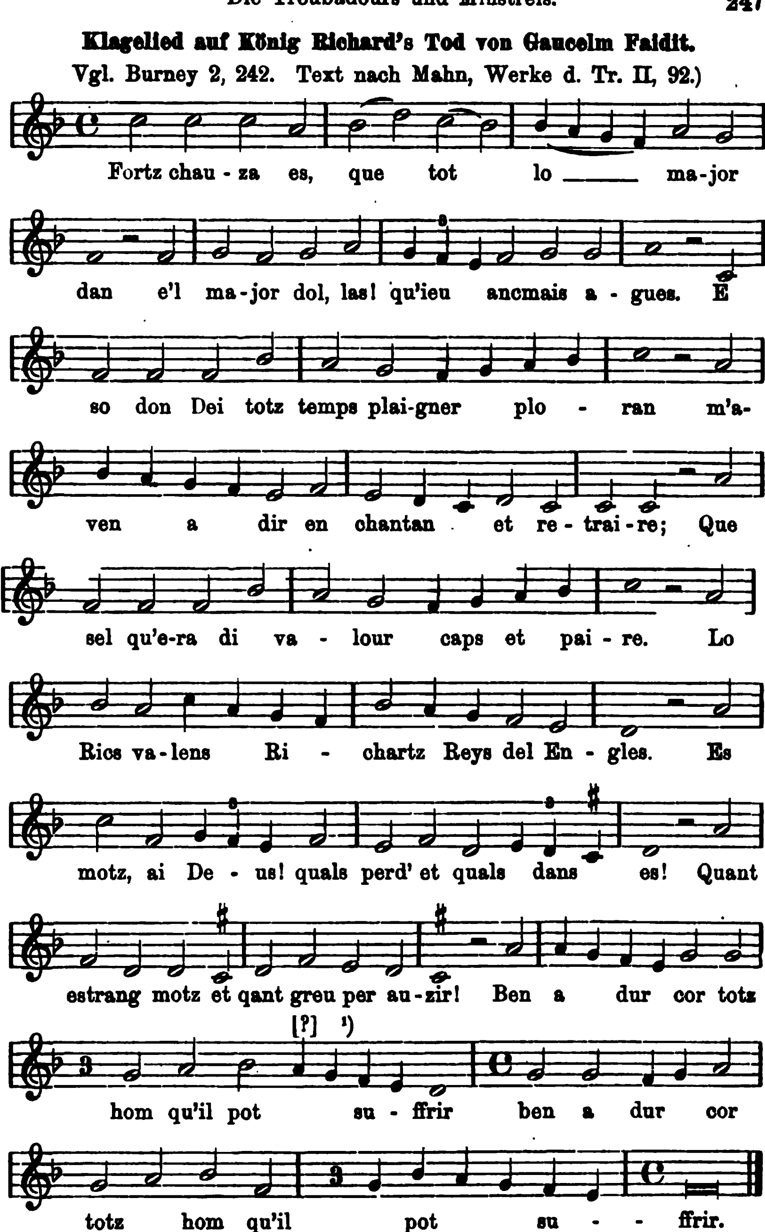








Darnach Kiesewetter (a. a. O.) Beilage S. 5:



Bei „par*tir*" hat das alte Original (folglich auch de la Borde und Perne in ihren Entzifferungen) auf die zweite Silbe *g*, was offenbar nur ein Versehen des alten Abschreibers ist und *f* heissen soll. Mit Vergnügen fand ich an dieser Stelle von Kiesewetter ein *f* mit einem Fragezeichen beigesetzt, was mich in meiner gleich auf den ersten Blick gefassten Vermuthung bestärkte. Forkel (Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 757) bringt das Lied *quand le rossignol* in geradem Takt und meint: „ein sangbarer und natürlich fliessender Bass ist zu solchen Melodien nicht zu setzen."

Klagelied auf König Richard's Tod von Gaucelm Faidit.

Vgl. Burney 2, 242. Text nach Mahn, Werke d. Tr. II, 92.)



1) Die Stelle ist verderbt; der Refrain scheint dieselbe Stelle in richtiger Gestalt zu haben.

Noch weit ausgebildeter und wirklich in ihrer graziösen Munterkeit liebenswürdig ist folgende Melodie des Königs Thibaut von Navarra.

Lieder des Königs Thibaut († 1254).[1]

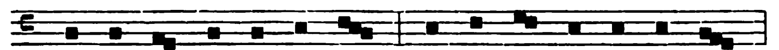
No. 1. (Burney a. a. O. S. 300.)



L'autrier par la ma - ti - né - e Entre un bos et un ver-gier,
U - ne pa - sto-re ai trou-vé - e Chantant pour soi en voi- sier;



Et di - soit un son premier: Ci me tient li maus d'a - mor.

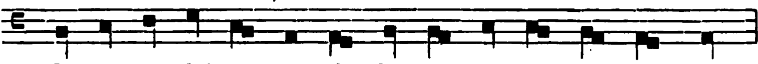


Tan-tost ce - le part m'en tor, Ke je l'oi des-rais - ni - er;

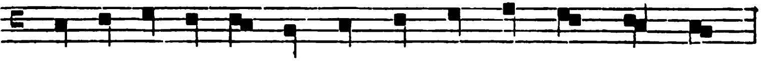


Si li dis sans de ___ lai - er: Be - le, Diex vous doint bon jor.

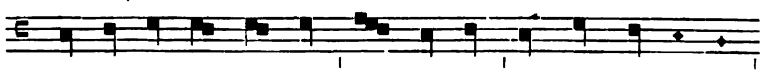
No. 2. (Burney a. a. O. S. 296.)
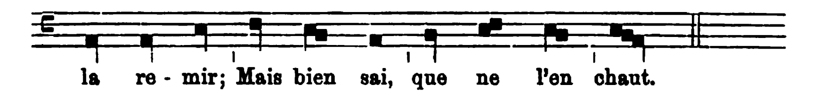


Je me qui - doi - e par - tir d'amors mais rien ne m'i vaut,
Li dous maus moi fait lan-guir, qui nuit et jour ne m'i faut:



Le jour m'i fait maint as - saut, et la nuit ne puis dor-

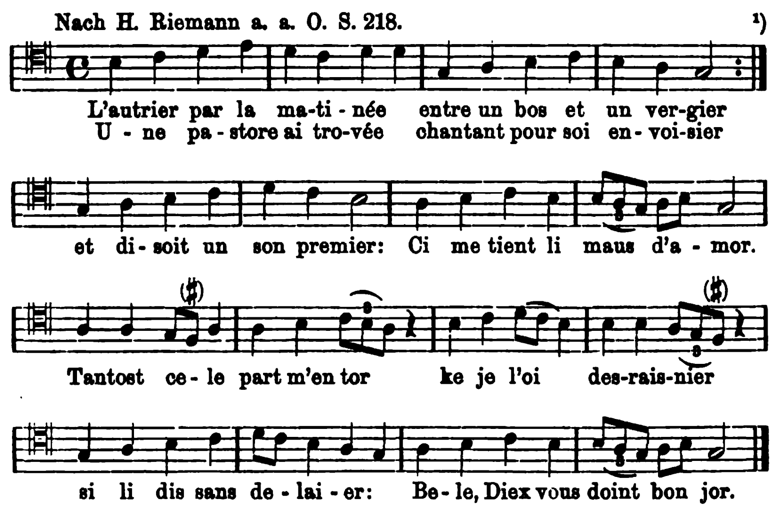


mir: Ains pleur et plaing et so - pir Dieus! tant fort, quant ___

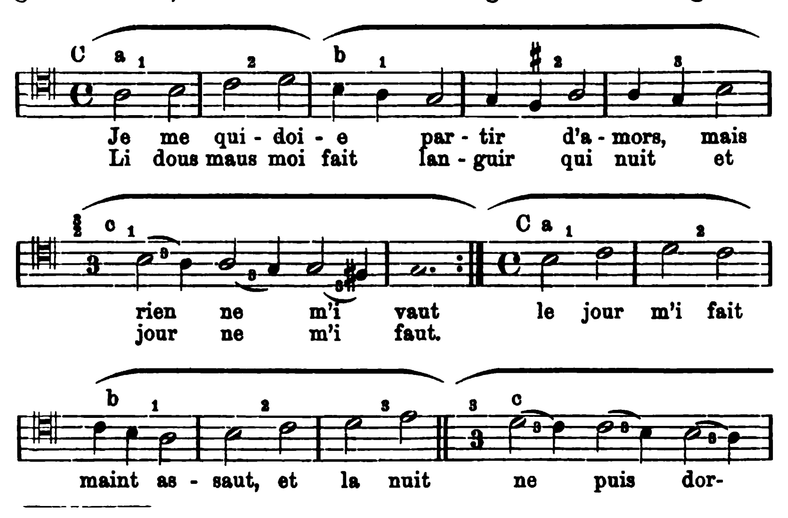


1) Vgl. Les Poesies du Roy de Navarre. Paris 1742. Chansons de Thibault IV. publiées par P. Tarbé. Reims 1851. Die literarhistorische Seite behandelt: A. Th. Maréchal, Sur les chansons de Th. Rost. 1871. [Diss.]

Nach H. Riemann a. a. O. S. 218. [1)]
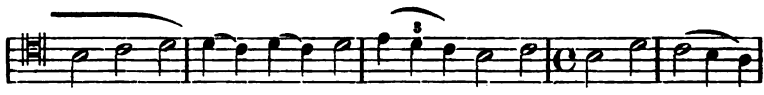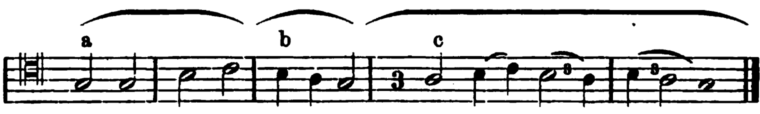


Einen eigenthümlichen, kühnen und phantastischen Wechsel zwei- und dreitheiliger Rhythmen, wobei aber das anscheinend Regellose in streng symmmetrische Bildung gebracht ist, zeigt folgende Melodie, welche ebenfalls dem Könige von Navarra angehört:



---

1) Dieser anmuthvollen Melodie sehr verwandt ist die Weise eines zu dem sogenannten Lai d'Aelis (aus dem 13. Jahrhundert) gehörigen Gedichtes „Doce amie gentiex“ (Bibl. nat. zu Paris Suppl. franç. No. 184). Diese Originalnotirung und eine Entzifferung wolle man in Ferdinand Wolf's Buche „Ueber die Lais“ Heidelb. 1841. Anh. XIV. Facs. VI und Notenbeilage VIb. nachsehen.





Abweichend hiervon ist H. Riemann's Uebertragung (a. a. O. S. 219).

Diese beiden Lieder Thibaut's gehen entschieden in *G*-dur, jenes Faidit's in *D*-moll. Dass die Subsemitonien wirklich ♯ *f* und ♯ *c* gesungen wurden (*elevatione vocis*), ist wohl sicher; wer so viel richtiges Gefühl für Melodiebildung hatte, wird kaum einer eingebildeten Consequenz zu Liebe anders gesungen haben.

Die gemeinschaftliche Physiognomie aller dieser Melodien ist unverkennbar. Ihr Gang ist im Ganzen ruhig, gemessen, gewisse Wendungen und Schlussformeln treten mit geringen Abweichungen überall charakteristisch hervor.

Eine eigene Classe bildeten die Lieder zum Tanze, die Reihentänze, wobei die Tanzenden einander im Kreise an den Händen anfassten (*Carols*, nach dem lateinischen *Choreola*, später *Rondet de Carols* auch *Branles*, belgisch *Rondeau*, deutsch „*umme gende tentz*",[1]) und die Hüpftänze (*Espringale* oder *Espringerie*, deutsch „springende *tentz*"), die beiden Hauptgattungen der zu jener Zeit gebräuchlichen Tänze.[2]) Ein solches Tanzlied trug eine Person Solo vor, oft eine Dame;[3]) die Tanzenden fielen dann mit dem Refrain im Chore ein.[4]) Auch die Ballade war, wie ihr Name andeutet, ursprünglich ein Tanzlied, sie wird zuweilen ursprünglich geradezu „Ballet" genannt, wie denn z. B. Jacob Bertaut, ein Trouveur aus Flandern (Ende des 13. Jahrh.), unter seinen Poesien „*cent quatre vingt huit balletes ou ballades*" hinterlassen hat. Ein

1) Vgl. Franz M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lpz. 1886. I, 31.

2) Ferd. Wolf a. a. O. S. 185. Im Roman de la Violette v. 6587 f. werden sie neben einander genannt: N'i furent pas mis en defois, les *caroles*, les *espringales*.

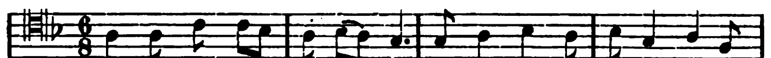
3) (Roman de la Rose v. 746 - 748.)
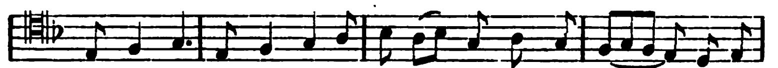
Ceste gens dont je vous parolle
S'estaient prins à la carolle
Et une dame leur chantait.

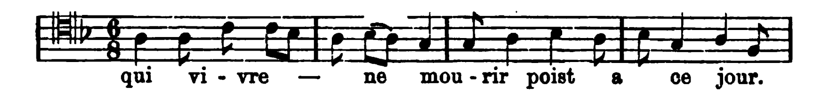
4) So erzählt Boccaccio (Decamerone Giorn. II. Nov. 10): Menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre, fu cantata u. s. w. Dasselbe bei Klageliedern s. S. 247 Anm.

Lied zum Tanze in mässiger anmuthiger Bewegung von Guillaume Machault[1]) ist folgendes, in welchem der Tanzrhythmus nicht zu verkennen ist:

(Nach Bottée de Toulmon. De la chanson musicale en France au moyen âge. [Annuaire hist. pour l'année 1837 p. p. la Soc. de l'hist. de France. S. 214 ff.])
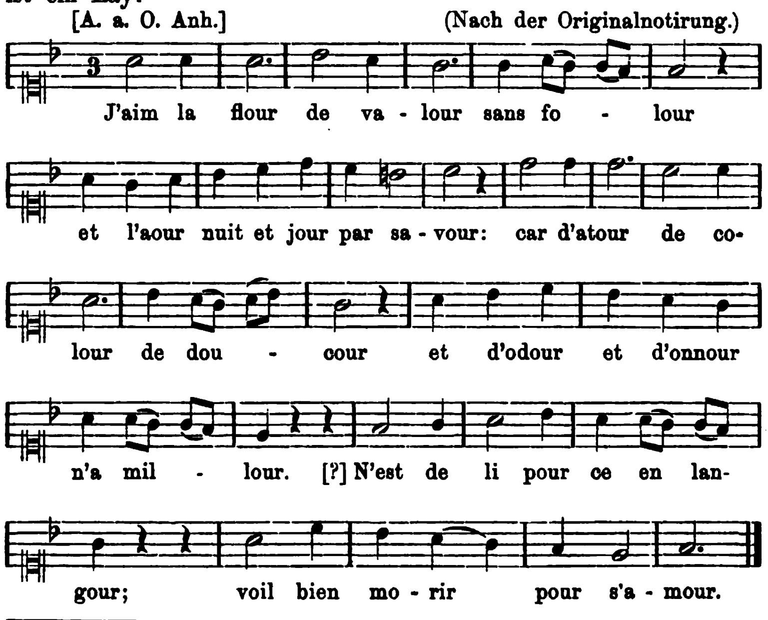






Eine andere sehr anmuthige Melodie Guillaume de Machault's ist ein Lay:
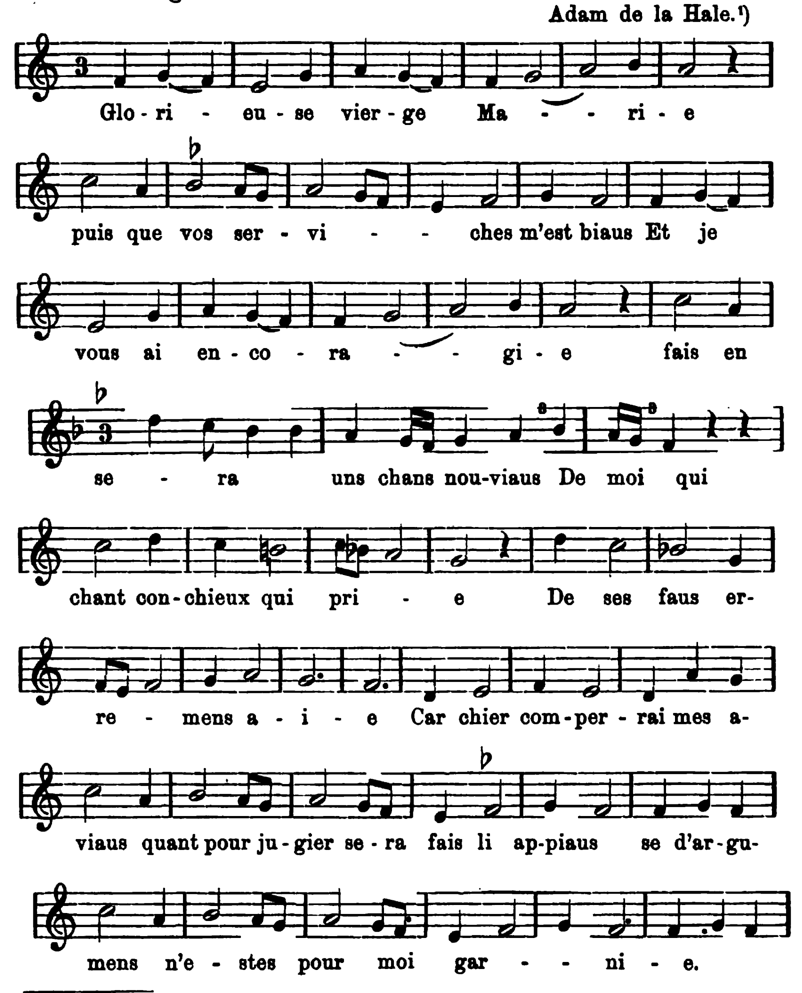
[A. a. O. Anh.] (Nach der Originalnotirung.)



1) Die Werke Machault's gab P. Tarbé heraus. (Les oeuvres de Guillaume de Machault p. p. P. Tarbé. Reims u. Paris 1849.)

Ungleich schöner als alles, was uns von diesen Singweisen erhalten worden, verdient ein Marienlied (*Sirvente*) von Adam de la Hale (um 1270) zu heissen, dessen Melodie von grosser Zartheit und Innigkeit ist:

Adam de la Hale.[1])



1) Diese Chanson fand sich nach de la Borde Essai II, 309 in 2 Handschriften: „de M. de Sainte Pelaye" und „de M. de Clairambaut". Es ist auffällig, dass die Melodie Adam's de la Hale bei Coussemaker (Oeuvr. compl. de Adam de la Hale. Par. 1872. S. 106 f.) gänzlich von der vorliegenden abweicht. Dieselbe Fassung wie hier, bei Fétis Histoire V, S. 44. Paris 1876. Die ersten zwei Takte finden sich in der Chanson: „Je ne chant pas revelens de merchi" bei Coussem. a. a. O. S. 81.

Adam de la Hale oder Adan d'Arras war überhaupt ein Genie mit all' den guten und schlimmen Seiten, die in diesem Worte liegen. Man nannte ihn auch *le boiteux d'Arras* oder *le bossu d'Arras*; er will es aber nicht Wort haben in dieser Aesopgestalt vor der Nachwelt zu figuriren: „*on m'apèle Bochu, mais je ne le suis mie*“,[1]) sagt er. Adam war um 1240 zu Arras als Sohn eines Bürgers maître Henri geboren.[2]) [Von Jugend auf verkehrte er in der vornehmen, reichen Gesellschaft von Arras und es scheint als ob die Fülle der Zerstreuungen, die dieser Umgang ihm bot, ihn von ernsteren Studien abzulenken drohte. Maître Henri übergab daher seinen Sohn der Abtei Vaucelles, weniger um diesen zum Geistlichen zu erziehen, als vielmehr seine Studien vollenden zu lassen. Adam blieb nur kurze Zeit im Kloster. Die Sehnsucht nach seiner Jugendliebe sprengte die Pforten des Klosters. Im Jeu d'Adam[3]) sagt er hierüber folgendes:

Avec se merla jalousie
Desesperanche et derverie
Et plus et plus fui en ardeur
Pour s'amour et mains me conui
Tant c'ainc puis aise je ne fui
Si euc fait d'un maistre .I. seigneur.

Bei seiner Rückkehr fand er Arras erfüllt von bürgerlichen Unruhen, so dass er mit seinen Eltern nach Douai flüchten musste. Dass er gleich nach seinem Austritt aus dem Kloster Marie geheirathet habe, ist unwahrscheinlich. Im „Congié“, dem Abschiedsgedicht von Arras, findet sich hiervon keine Andeutung, im Gegentheil spricht er hier von einer „Freundin“, deren Namen er nicht einmal nennt. Das Exil in Douai scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Adam kehrte zurück und jetzt erst scheint maître Henri in die Vermählung seines Sohnes eingewilligt zu haben. Allein seine Ehe war nicht glücklich. Adam's Wesen und Charakter war viel zu unstät und beweglich dazu. Er verliess seine Frau, um sich zur Vollendung seiner Studien nach Paris zu begeben. Auch hier war sein Aufenthalt von kurzer Dauer; er kehrte wieder nach Arras, möglicherweise sogar nach Kloster Vaucelles zurück. Später gehört er der Umgebung Robert II., des Grafen von Artois, an, und machte Reisen nach Aegypten, Syrien, Palästina. In Italien gehörte er zum Gefolge Karls von Anjou,

1) Roi de Sicile, bei Coussem. Adam de la Hale S. 285, 2.

2) So nach Monmerqué, Li Gieus de Robin et Marion, in: Mélanges p. p. la Soc. d. Bibl. II, 1 ff. 1822. Paulin Paris und Arthur Dinaux setzen seine Geburt früher an, gegen Anfang des XIII. Jahrh. (1220). Vgl. Coussem. a. a. O. S. XV, wo näheres namentlich über die Ausführungen Louis Passy's in den Fragments d'hist. litt. (Bibl. de l'école des chartes IV, 501) zu finden ist.

3) Coussem. S. 302, 28.

an dessen Hofe er sein berühmtes Pastorale: „Jeu de Robin et Marion“ schuf.[1]) 35 Jahre war er von der Heimath abwesend; danach würde sein Lebensende (er starb in Neapel) etwa in das Jahr 1285 oder 1288 zu setzen sein.] Die französische Literaturgeschichte bezeichnet ihn als einen der Begründer der dramatischen Kunst in Frankreich.[2]) Die Musikgeschichte nennt ihn unter den ersten, denen wir Versuche in mehrstimmiger contrapunktischer Composition danken. Er und Machault bilden den verbindenden Uebergang von den Trouveurs zu den eigentlichen geschulten Musikern. Gleich jenen erfanden sie Worte und Singweisen ihrer Gedichte frischweg, wie sie der innere Drang dazu antrieb, und hier glückten ihnen reizende Productionen. Als gelehrte Musiker setzten sie mehrstimmige Singstücke, die wir später kennen lernen werden und die uns freilich nur als höchst rohe, beinahe barbarische Versuche erscheinen. Wie Adam de la Hale den Herzog von Artois nach Neapel, so begleitete Machault den böhmischen König Johann von Luxemburg als Secretär nach Prag.[3]) Zahlreiche Gedichte beider Meister finden sich noch in alten Handschriften, von Adam auch heitere Liederspiele.

Die Melodien der spanischen Trobadores haben eine entschiedene Aehnlichkeit mit den provençalischen. Estevan de Terreros bemerkt, dass diese Art von Gesang ganz denselben Geschmack zeigt, wie er in den galicischen und portugisischen Ländereien noch jetzt herrscht:[4])

---

1) Vgl. Coussem. a. a. O. S. XV ff. Die Gesammt-Literatur über Adam von la Hale findet sich am sorgfältigsten zusammengestellt bei Leop. Bahlsen, Adam de la Hale's Dramen und das „Jus du pelerin“, Marburg 1885, in den „Ausgaben und Abhandl. a. d. Geb. der Romanischen Philologie von E. Stengel“. No. 27. S. 1—8, S. 15, S. 211, namentlich aber S. 222. Ausg.: besorgt von Rambeau, ib. 1886. No. 58.
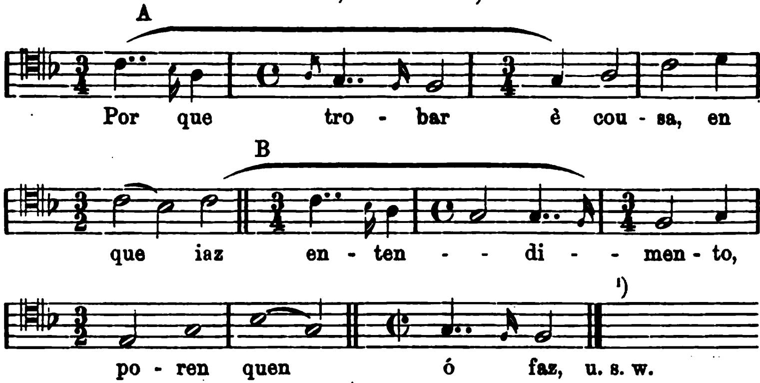
2) Vgl. L. Bahlsen, Adam de la Hale's Dramen S. 93 ff.

3) Machault war keineswegs der Zuname zu Wilhelm, sondern der Heimatname; er war aus Machault (Mascandium), daher er auch Guillielmus de Mascandio genannt wird. Der Marques de Santillana (Obras, Madrid 1852. S. 9) sagt von Machault: „Michaute escribió asymesmo un grand libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolays *e asonó muchos dellos*.“ In wie grossem Ansehen er stand, beweist eine von Eustache Deschamps (1380—1422) auf seinen Tod gedichtete Ballade (Oeuvr. compl. p. p. le Marquis de Queux de S.-Hilaire I. S. 245 f. Paris 1878).

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions trestous instrumens coys,
Rothes, guiterne, flaustes, chalemie,
Traversaines — et vous nymphes de boys
Tympanne aussi, mettez en euvre dois,
Et le choro: n'y ait nul qui replique
Faictes devoir, plouréz gentils Galois
La mort *Machaut le noble rethorique*.
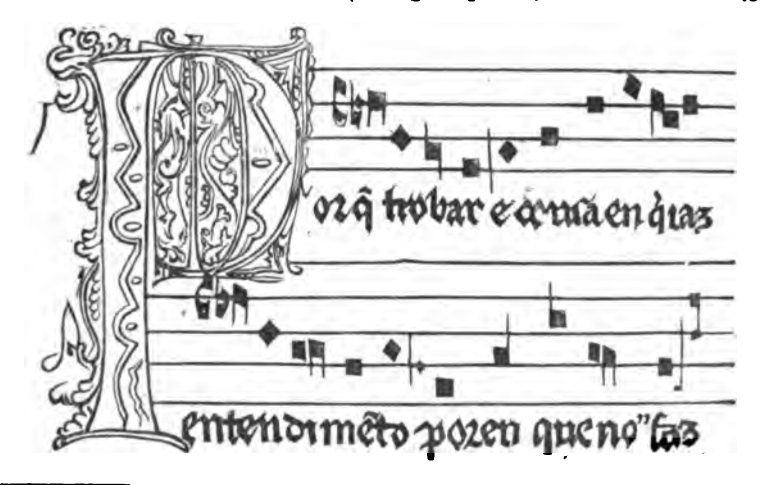
4) Por ellas se vé, que el ayre, y gusto de aquellas tonadas, y canciones es el mismo que dura hasta oy en los Paysanos de Galicia, y

(Prologo der milagros y loores de S. Maria von dem König Alfonso el Sabio, XIII. Jahrh.)



Die Notirungsweise, welche die spanischen Trobadores anwendeten, stimmt ebenfalls mit der Notirungsweise der französischen Trouveurs völlig zusammen, selbst bis auf den Charakter der Schrift und den Geschmack der Initialbuchstaben:
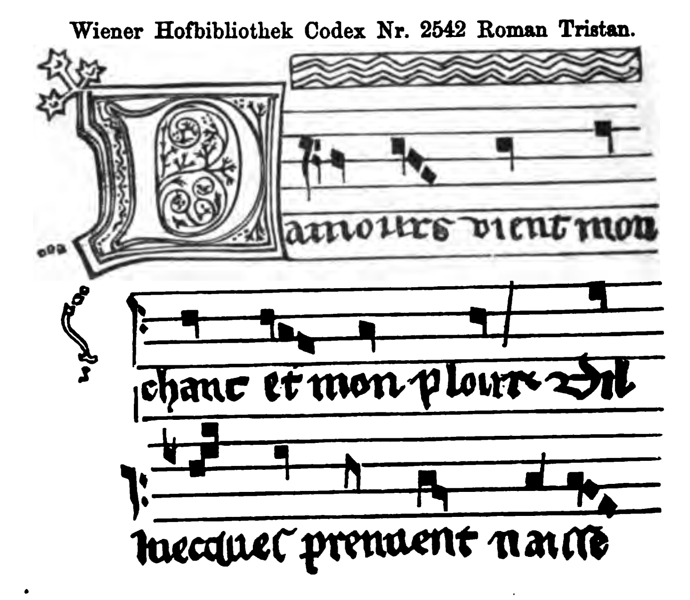
Alfonso el Sabio XIII. Jahrh. (Paleogr. española, Madr. 1758. S. 72.)



Portugal (Paleografia Española, Madrid 1758. S. 81). Obige Notirung steht im Originale im *C*-Schlüssel, wie in der Uebertragung, das *b* ist vorgezeichnet.

1) Die mit ♩.. 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 gegebenen Stellen sind im Originale, wie man aus dem Facsimile entnehmen wird, mit einer Plica notirt.

Wiener Hofbibliothek Codex Nr. 2542 Roman Tristan.



In der Notirung selbst wird die quadratische Note bald mit, bald ohne Seitenstrich, die rautenförmige Note und die Bindung angewendet, dazwischen öfter eine Plica eingeschaltet und es werden die Absätze durch senkrechte taktstrichähnliche Linien bezeichnet. Das System zeigt oft vier, oft fünf Linien; als Schlüssel wird *C* und *F* vorgesetzt, letzteres mit den bei unserem *F*-Schlüssel charakteristischen zwei Punkten. Wo das *b rotundum* zu gelten hat, wird es ausdrücklich beigesetzt; soll es seine Geltung durch ein ganzes Stück behaupten, so wird es nach Art einer Vorzeichnung links an den Rand einer jeden Zeile geschrieben. Das Liniensystem wird zuweilen durch rothe Farbe ausgezeichnet. Die Noten sind immer schwarz; die weisse Note war damals noch gar nicht erfunden. Die Rhythmik wird durch die angewendeten dreierlei Notenformen (die Longa, Brevis und Semibrevis im Sinn der Choralnote) angedeutet, aber auch nur angedeutet; der eigentliche taktische und rhythmische Gesang der Melodie muss nebstdem auch theils nach den Redeabsätzen des Textes, theils nach der natürlichen Redebetonung, theils nach dem melodischen Sinn und Zusammenhang der Noten selbst errathen werden. Der Sänger musste das nöthige Feingefühl haben, um aus den Andeutungen der Notirung den rechten Sinn der Melodie, wie es der Componist gemeint, herauszufinden und die in den Noten aufgelöste fluctuirende Melodie musste erst wieder in der Ausführung durch den Sänger zu festen regelmässigen Krystallen zusammenschiessen. Die

Person des ausführenden Sängers trat dabei sehr bedeutungsvoll in den Vordergrund, er musste die Sache aus seinem Innern heraus neu schaffen. Musikalische Bildung war allgemein, sie war ein wesentliches Stück einer guten Erziehung. Jacob Falke in seinem Buche „Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus“ sagt: „Fast ein grösseres Erforderniss für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. In einer Zeit, wo das gesellige Leben einen so raschen und geistigen Aufschwung nahm, musste die Weckung und Uebung der geselligen Talente, die übrigens geschätzt wurden, von besonderem Werthe sein. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Ohne allgemein verbreitete Kenntniss der Musik, wie wäre diese Unzahl der lyrischen Dichter möglich gewesen, deren uns bekannte Namen allein zu Hunderten zählen, und die ebensowohl singen wie sagen mussten? Wie den Vögeln im Walde scheinen der Ritterwelt Gesang und Dichtkunst angeboren und natürlich zu sein, dass sie mehr als Sache des Standes und der Standesbildung erscheinen, denn des Talentes“. Die gleichzeitigen Gedichte schildern nun die Erscheinung der ritterlichen Sänger als glänzend und anmuthig. In Gottfried's von Strassburg „Tristan und Isolde“ reitet der ritterliche Gandin von Irenland schöngekleidet, eine kleine gold- und edelsteingezierte Rotte auf dem Rücken,[1]) zu König Marke's Hof ein. Tristan selbst, der herrliche Harfner und Sänger,

harpfete an der stunde,
sô rehte süezen einen leich
der Isôte in ir herze sleich.

Und er rühmt sich gelernt zu haben „Fidel, Symphonie, Harfe, Rotte und auch Leier und Sambjut“. „Was ist das?“ fragt der König. Tristan preist es als das beste Saitenspiel, das er kann. Auch die Damen wurden musikalisch gebildet. Jacob Falke sagt: „Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche, die geschlagen oder gegriffen wurden, wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. Die Fidel oder Geige wird häufig als das Instrument der Damen erwähnt. So heisst es unter andern beim Reimchronisten Ottokar von der ‚Buhle‘ König Wenzel's II. von Böhmen, der schönen Agnes, dass sie ‚fideln und singen‘

---

1) König Marke und sein Hof finden es freilich unschicklich, dass Herr Gandin seine Rotte selbst trägt. Eine bei Du Cange citirte Stelle bildet dazu eine Art Commentar (s. v. Symphonia):

Et s'avoit chascun d'eux *aprés lui un Sergent,*
Qui une Chifonie va à son col portant.

konnte. Gesang war die gewöhnliche Begleitung zur Instrumentalmusik, und die Damen mussten ebenfalls darin geübt sein. Ihre musikalische Ausbildung war für sie ein Gegenstand der Eitelkeit geworden, und sie liessen sich ebenso nöthigen und bitten wie heutzutage, was aber keineswegs von den höfischen Anstandslehren gebilligt wurde: sie sollten nicht zu viel singen, weil das den Gesang entwerthe; sie sollten aber auch nicht hoffährtig damit thun, denn es mache sie unbeliebt. Neue Musikalien, Lieder wie Melodien, brachten ihnen die fahrenden Sänger zu, sowohl eigene Compositionen wie fremde".[1])

Zwölfter Abschnitt.

Instrumentalmusik im Zeitalter der Troubadours.

Unter Leyer (*lyra*) und Sambjut (*sambuca*), welche spielen zu können sich Tristan rühmt, dürften wohl, da das „Fidelspiel" und die Symphonie (*chifonie*, Drehleier) schon früher genannt worden, jene Lauten- und Guitarre-Instrumente zu verstehen sein, die durch die spanischen Mauren oder auch durch die Kreuzfahrer aus dem Orient nach Europa kamen und denen man erst auf Malereien aus dem 12. und 13. Jahrhundert begegnet, daher denn auch die Frage König Marke's, welcher diese neu in Gebrauch gekommenen Instrumente noch nicht kennt, motivirt ist. Eine Malerei des 13. Jahrhunderts zeigt einen Engel, der eine Guitarre nach alt-ägyptischer oder auch arabischer Weise mit einem Plectrum spielt. Die Manier Saiteninstrumente entweder mit blossen Fingern oder mit einem Plectrum, nämlich einer Feder, oder endlich mit einem Bogen (*de dois, de penne et de l'archet*)[2]) zu spielen, erwähnt auch der König von Navarra in einer seiner Poesien. Auch Juan Ruiz unterscheidet *vihuela de arco* und *vihuela de peñola.*[3])

---

1) A. a. O. S. 55.

2) . . . chascun de aus selons l'accort
De son instrument sans desoort
Viole, Guiterne, Cytole,
De *dois*, de *penne* et de l'*archet.*

3) Neben der Viole, Harfe und Cither nennt Guiraut de Calanson als Instrumente der Jongleurs „Trommel, Castagnetten, Symphonie, Mandore, Monochord, Rotte mit 17 Saiten, Geige, Psalter, Sackpfeife, Leier und Pauke". Damit wolle man nun das in den Nachträgen mitgetheilte Instrumentenverzeichniss der deutschen Minneregeln von 1404 und das zur Vergleichung danebengestellte König Thibaut's und des spanischen

Die musikkundigen Diener, welche in der vornehmen Gesellschaft die Stelle der eigentlichen Musikanten vertraten und denen das eigentliche Musikmachen zufiel, mussten freilich als Tausendkünstler mit allen möglichen Instrumenten fertig zu werden wissen. Ein Jongleur müsse mindestens neun Instrumente spielen können, meint Guiraut de Calanson. So zählt ein Ménétrier seine Künste auf und nennt, wie es Giraut von Calanson verlangt, gerade neun Instrumente:

Ge sai juglere de *viele*,
Si sai de *muse* et de *frestele*
Et de *harpe* et de *chiphonie*
De la *gigue*, de l'*armonie*
Et el *salteire* et en la *rote*.[1])

Die Viole *(viele)*, Drehleier *(chifonie)*, die Rote, das Psalter *(salteire)* sind die uns bereits wohlbekannten Instrumente, die *muse* ist nichts anderes als die Sackpfeife, welche Johann Cotton für das Instrument aller Instrumente erklärt, weil sie ja die Eigenheiten aller in sich vereine, muthmasslich habe sogar die Musik davon den Namen.[2]) Die Frestele war vermuthlich ein ländliches Instrument, etwa eine Art Schalmei oder Abart der Sackpfeife, mit der sie in demselben Verse genannt ist, nach Anderen eine Pansflöte.[3]) Die späteren lustigen ländlichen Lieder, welche man Frottole

---

Dichters Juan Ruiz (Arcipreste de Hita, um 1350) zusammenhalten. Eine Parallelstelle enthält auch der *Roman de Flamenca:*

Apres si levon li juglar
Cascus se volc faire auzir
— — —
L'us menet *arpa*, l'autre *viula*
L'us *flautella*, l'autre *siula*
L'us mena *giga*, l'autre *rota* u. s. w.

Bemerkenswerth ist eine Vorschrift der *Ordenanzas de Sevilla* (freilich erst von 1502), wo es heisst (citirt nach Terreros, Paleografia Española Madr. 1758. S. 84): „Item, que el Oficial Violero, para saber bien su oficio, y ser singular del, ha de saber facer instrumentos de muchas artes, que sepa facer un Clavi-organo, é un Clave-cimbano, é un Monacordio, é un Laud, é una Vihuela de arco, é una Harpa, é una Vihuela grande de piezas, con sus atarcees, é otras Vihuelas, que son menos que todo esto. Man sieht, welche Instrumente zumeist benöthigt wurden. Noch weitläufiger ist die Aufzählung der Instrumente in dem Gedicht des Erzbischofs von Hita Juan Ruiz a. a. O. S. 82.

1) Citirt in Forkel's Gesch. d. Musik Bd. 2. S. 744. Forkel meint, vielle bedeutet die Drehleier, nicht die Viole. Seit Coussemaker die Beweisstellen in seinem Mémoire sur Hucbald zusammengestellt hat, kann kein Zweifel mehr sein, dass Forkel's Ansicht irrig ist.

2) Musa, ut diximus, instrumentum quoddam est, omnia, ut diximus, excellens instrumenta, quippe quae omnium vim atque modum in se continet, humano siquidem inflatur spiritu ut tibia, manu temperatur ut phiala (Viole), folle excitatur ut organa, unde et a graeco, quod est *μέσα*, id est media, musa dicitur u. s. w. Joh. Cotton, Musica III (GS Bd. 2. S. 233).

3) Bei Du Cange: Fretella, fistulae species, nostris Fretel et Fretiaux, wobei er sich auf das Manuscript des Roman d'Athis beruft.

nannte, mögen wohl davon den Namen haben. Gigue ist vielleicht das Stammwort unserer Geige (*giga*), etwa benannt nach ihrer Form, welche an Schenkel und Bein einer Ziege oder eines Hammels (*gigue, gigot*) mahnte.[1] Diese hell und durchdringend tönenden Geigen mochten oft bei der Tanzmusik dienen,[2] daher *Gigue* oder *jig* auch der Name eines munteren Tanzes wurde, dessen Rhythmen bei den späteren Componisten bekanntlich zu Instrumentalsätzen in der Weise capricciöser Scherzi verwendet wurden. Die älteren Dichter nennen Gige und Rotte als verwandte Instrumente gerne zusammen.[3] Die „Harmonie" war vermuthlich ein Klingel- oder Klapperapparat zur Bezeichnung des Rhythmus,[4] denn sogar ein blosser Reifen mit Glöckchen besetzt *(circulus tintinnabulis instructus)* war sehr beliebt.[5]

Die Begleitung des Gesanges[6] durch die Instrumente kann füglich nur im Mitspielen der gegebenen Melodie im Einklange,

---

1) Nach Weigand (Wörterb. der deutschen Synon., Mainz 1852. Bd. 1. S. 534) wäre Geige abzuleiten von dem altnordischen „geiga" d. i. zittern, oder von „gigel" das Hin- und Herzucken — mit Anspielung auf die zuckende Bewegung des Geigenbogens. Das Wort „gîge" kommt im Mittelhochdeutschen erst um 1200 vor.

2) Auch Juan Ruiz sagt (vgl. Terreros, Paleogr. Española S. 83): „La Vihuela de arco fase dulzes bayladas Adormiendo á las veses. muy alto á las vegadas Voces dulces, sabrosas, claras et bien puntadas, A las gentes alegra todas tiene pagadas". Auf Giotto's Deckengemälden in der Incoronata zu Neapel spielt zum Tanze der Ritter und Damen ein Geiger nebst einem Schalmeibläser auf.

3) Bei Schmeller, Bayr. Wörterbuch, Münch. 1872 ff. heisst es: rott, rubela est parva figella Voc. 1419. Ferd. Wolf (über die Lais S. 247) citirt drei charakteristische Stellen: Gottfried von Strassburg: Ir gîge unde ir rotte (Tristan v. 11365); Wolfram von Eschenbach: Ern ist gîge noch diu rotte (Parcival. 143, 26); Berceo, Duelo de la Virgen, copla 176: Tocando instrumentos *cedras, rotas* e *gigas.*

4) Hawkins (hist. of mus. Bd. 2. S. 284) sagt, zu dieser Harmonie diene Tabour and Tymbre, Harpe and Sawtry, and Nakirs and also Sistrum. Vergl. auch Forkel a. a. O. S. 744.

5) Forkel (Gesch. d. Mus. II. Bd. S. 745) erinnert an das alte Kirchenlied:

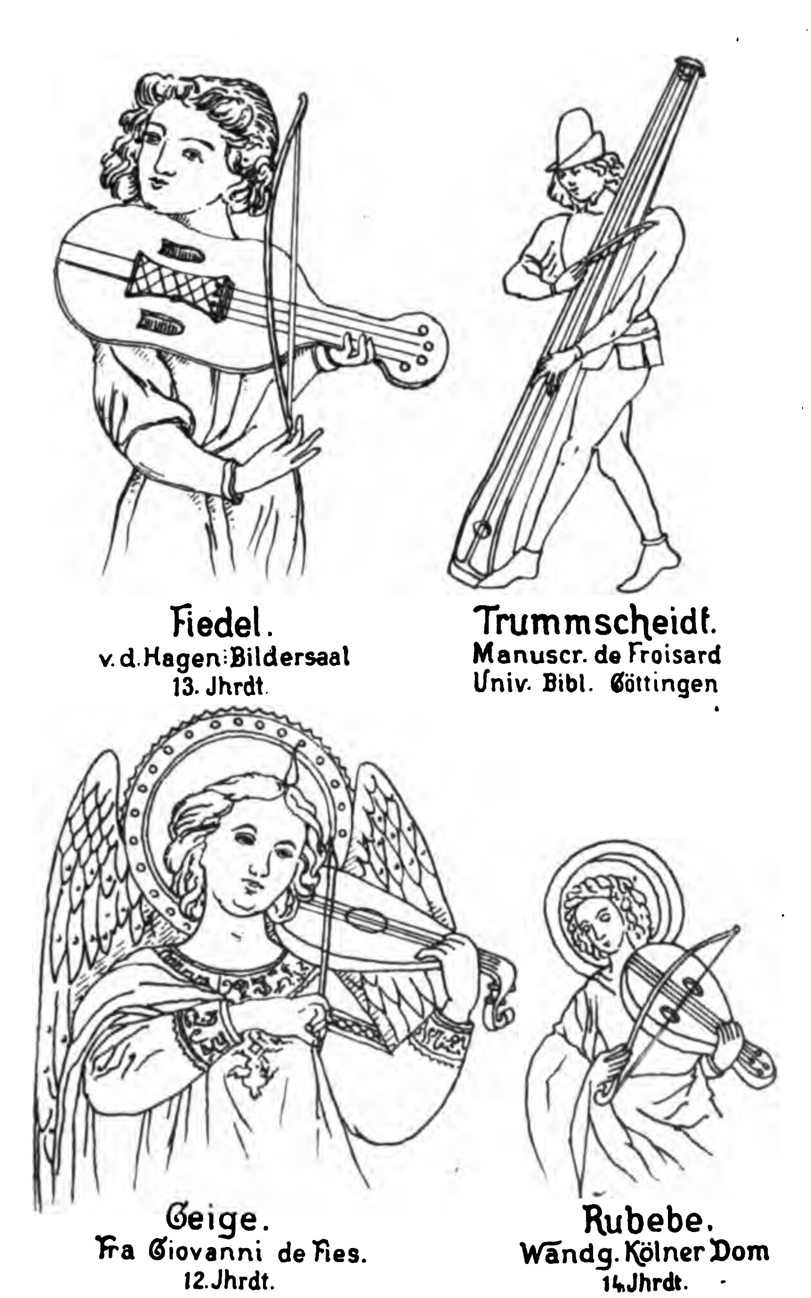
Ubi sunt gaudia
Nergen mer denn dar
Dar de Engel singen
Nova cantica
Und de Schellen klingen
In regis curia.

6) Die Schilderung eines begleiteten Gesangs im Tristan des Thomas (Manuscr. des 12. Jahrhunderts):

La reine chante dulcement
La voiz acorde al estrument,
Les mainz sunt bels, li lais buens,
Dulce la voiz, bas li tons.

Und bei Gottfried von Strassburg wird Tristan gerühmt, er habe musizirt:

daz nie man wizzen kunde
wederez süezer waere
oder baz lobebaere
sîn harpfen oder sîn singen.



Fiedel.
v. d. Hagen: Bildersaal
13. Jhrdt.

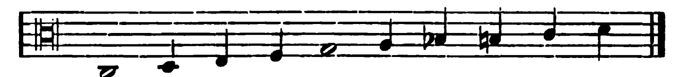
Trummscheidt.
Manuscr. de Froisard
Univ. Bibl. Göttingen

Geige.
Fra Giovanni de Fies.
12. Jhrdt.

Rubebe.
Wandg. Kölner Dom
14. Jhrdt.

im Angeben einzelner Haupttöne u. s. w. bestanden haben; war der Jongleur oder Ménétrier hinlänglich gebildet, so mochte er vielleicht auf seinem Instrument etwas dem Organum oder dem Discantus Aehnliches versuchen.[1])

Die Stimmung der zur Begleitung des Gesanges dienenden Bogeninstrumente war (nach einem Tractat[2]) des Hieronymus de Moravia) eine solche, dass sie sich jenem Zwecke vollkommen anbequemte. Die Rubebe hatte den Tiefklang unserer Viole und ging bis *c* hinab, ihre zwei Saiten waren im Intervall einer Quinte gestimmt[3]) und es konnte darauf nur das eingestrichene *d* erreicht werden:



Das Instrument bewegte sich also in den Tönen einer mässig umfangreichen mittleren Männerstimme, und war folglich ganz dazu gemacht, den Gesang einer solchen im Einklange zu begleiten, das heisst die Melodie einfach mitzuspielen. Eine Erinnerung dieses Instrumentes scheint uns in jenen noch zuweilen in Raritätenkammern vorkommenden schmalen, beinahe keulenförmigen Zwerggeigen erhalten, die man im 17. Jahrhundert in Frankreich „Poches", in Deutschland Poschen nannte und in Italien, wie es scheint, mit den Namen *Ribecchino* und *Violino picciola a la francese* bezeichnete, welchem Namen wir noch 1604 im Orchester Claudio Monteverdi's begegnen werden. Das Instrument war damals schon vierbesaitet, allein sein äusserst schmales Corpus war augenscheinlich auf ursprünglich nur eine oder zwei Saiten berechnet, wodurch es an die schon erwähnte sogenannte „Lyra" aus dem Codex von St. Blasien erinnert. Die altvenezianischen Maler, welche sehr gerne unter den Thron der Madonna oder eines Heiligen musizirende Engel setzen, haben dieses Instrument oft gemalt und, was sehr bemerkenswerth ist, sehr oft mit einer sehr breiten Geige zusammenspielend. Eine der schönsten und deutlichsten Vorstellungen dieser Art sieht man auf einem Gemälde von einem der Vivarini im linken Querschiff der Frari zu Venedig: es ist ein *S. Marco in trono* mit männlichen Heiligen

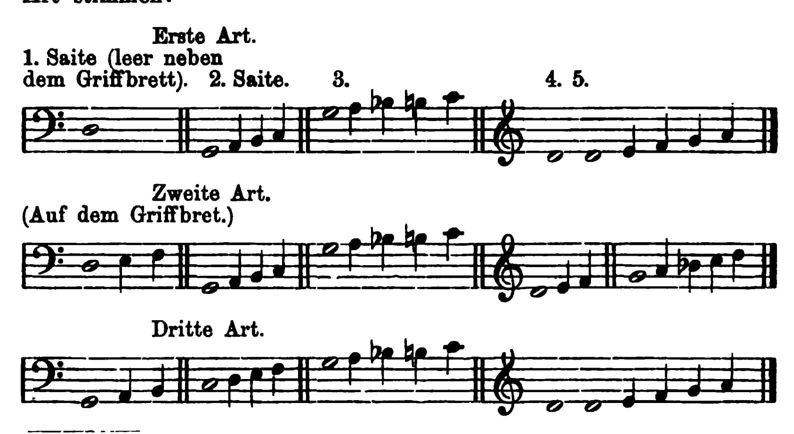
1) Im Roman Horn (p. p. Fr. Michel. Par. 1845) wird Gomm's Harfenspiel gepriesen:
V. 2831. Deu! ki dunc l'esgardast cum il la sot manier,
Cum ses cordes tuchot, cum les feseit tramler,
A quantes faire les chanz, à kantes *organer*
Del armonie del ciel li pureit remembrer.

2) Manuscript der Pariser Bibliothek, Fonds Sorbonne No. 1817.

3) Est autem rubeba musicum instrumentum, habens solum duas chordas, sono a se distante per diapente, quod quidem et sicut viella arcu tangitur (Hieron. de Moravia bei CS Bd. 1).

zur Seite und, nach gewohnter Art, Engeln, die Musik machen. Ein ähnliches Ensemble hat der Florentiner Fra Fiesole auf seiner Krönung Maria's (Galerie Fesch) angebracht. Da nun auf jenen Gemälden und vielen ähnlichen die breite Geige ganz genau der von Hieronymus de Moravia gegebenen Beschreibung der Vielle entspricht; da ferner dieser Schriftsteller nur die zwei Gattungen Rubebe und Vielle unterscheidet und sie neben einander stellt:[1]) so bleibt kaum noch ein Zweifel übrig, dass mit jener schmalen langen Geige die Rubebe gemeint sei.[2])

Die Vielle[3]) hatte fünf Saiten, man konnte sie auf dreierlei Art stimmen:



1) Quoniam autem secundum philosophum in paucioribus via magna, ideo primo de *rubeba*, postea de *viellis* dicemus (Hieron. de Mor. cap. 18).

2) Ich halte die Abbildungen auf alten Gemälden, Bildwerken u. s. w. für so wichtige Zeugnisse und Behelfe als irgend einen gelehrten alten Tractat, ja unter Umständen für noch wichtiger. Es versteht sich aber, dass der Forscher auch hier strenge Kritik üben muss. Auf einem der mythologischen Breitbilder von Piero di Cosimo im Palaste Pitti zu Florenz hat z. B. der Maler die Befreiung Andromeda's von Perseus dargestellt, nicht als antik klassische Götter- und Heldengeschichte, sondern als romantisch-phantastisches Märchen, etwa in Ariostischem Geschmacke. Hier sieht man rechts Neger und andere seltsame Menschenfiguren, die auf den verwunderlichsten Instrumenten Musik machen: es spielt einer z. B. eine Art Psalter oder Guitarreinstrument, dessen Hals in eine Pfeife verlängert ist, die er zugleich bläst u. s. w. Offenbar hat der Künstler seine Phantasie walten lassen, um auch hier den Eindruck des Fremdartigen, Abenteuerlichen hervorzubringen.

3) Vgl. hierüber u. zu dem folgenden: A Bottée de Toulmon, Dissertation sur les instr. de musique empl. au moyen âge. Paris 1844. (Extr. du XVII. vol. des Mém. de la Soc. roy. des Antiquaires de France). Vidal, Les instr. à archet. Par. 1876 ff. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. Leipz. 1862. Rühlmann, Gesch. der Bogeninstr. Braunschw. 1882. W. Sandys u. Forster, Hist. of the viol. Lond. 1864. H. Lavoix fils, La musique dans l'ymagerie du moyen âge. Paris 1875. Ed. Fleury, Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge.

Die eigenthümliche Anordnung der tiefsten Saiten bei der ersten und zweiten Stimmung erklärt sich durch den Zweck des Instrumentes vorwiegend harmonisch d. i. mit der Quinte zu begleiten. Spielte der Geiger auf den höheren Saiten eine Melodie im *Hexachordum naturale* oder, mit anderen Worten, in dem einfachen natürlichen *C*-dur, so nahm er die dritte Saite leer, auf der zweiten aber das kleine *c* und erhielt so den Doppelorgelpunkt oder Bourdon *c—g*. Spielte er im *Hexachordum durum* oder in *G*-dur, so konnte er zur Begleitung *G—d* auf der leeren ersten und zweiten Saite hören lassen. Hier ist also wieder die stärkste Erinnerung an das Klangensemble des Organistrums oder des Dudelsackes. Die dritte Art zu stimmen war geeigneter melodische Sätze zu spielen. Die ältesten Viellen hatten noch jenen ganz ovalen Schallkasten ohne alle Seiteneinbuchtungen, die auch bei dem Umstande, dass die eine Saite über das Griffbret hinauslag, unnütz gewesen wären. Später, im 15. Jahrhundert, näherte man die Form des Schallkastens unserer Viola, auch noch ohne jene Seiteneinbiegungen: die dem Halse nähere Hälfte des Schallkastens wurde schmäler, es war eine Uebergangsform. In dieser Gestalt ist die Vielle auf dem Titelholzschnitt der Venezianischen Ausgabe des Toscanello von Aron 1529 und 1562 abgebildet, noch deutlicher etwa in Dreiviertel der natürlichen Grösse auf dem Wandbilde eines Grabmales in der Eremitanerkirche zu Padua (dem durch die Hauptpforte Eintretenden gleich links an der Frontwand). Oder aber man gab der Vielle die Form unserer Guitarre. Der Hals lief in einem förmlichen flachliegenden herz- oder birnförmigen Wirbelkasten aus, die Spitze nach oben (nicht mehr wie bei unseren Guitarren blos in ein flaches Holztäfelchen, durch welches die Wirbel gesteckt sind). Natürlich erhielt die Stimmung durch die doppelt, im obern und untern Boden des Schallkastens, festgehaltenen Wirbel mehr Bestand und Sicherheit. Auf jenem Gemälde bei den Eremitanern sieht man die Einrichtung äusserst deutlich, ebenso bei der Viola, welche auf Perugino's Assunta (in der Akademie zu Florenz) der eine Engel spielt, und auf Raphael's Parnass im Vatican, wo Apoll selbst zum Geiger gemacht ist.

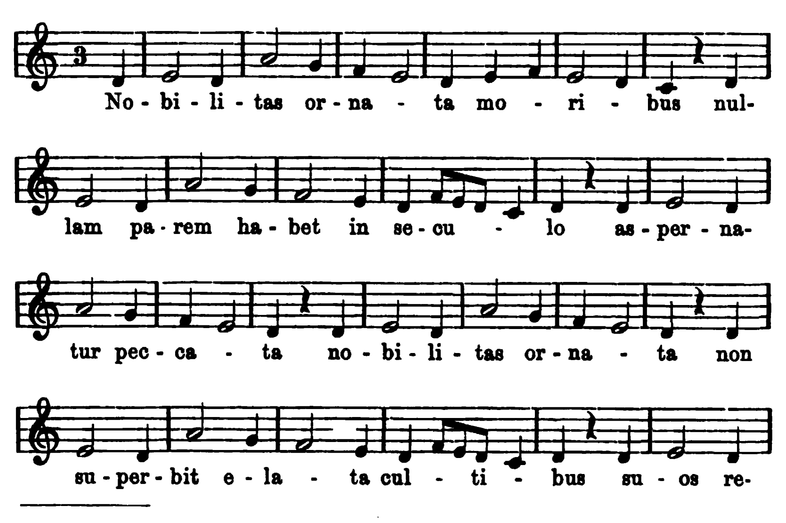
Die Vielle musste wegen der tiefen Saite (des Bourdons) etwas tiefer als unsere Geigen und ungefähr so gehalten werden

---

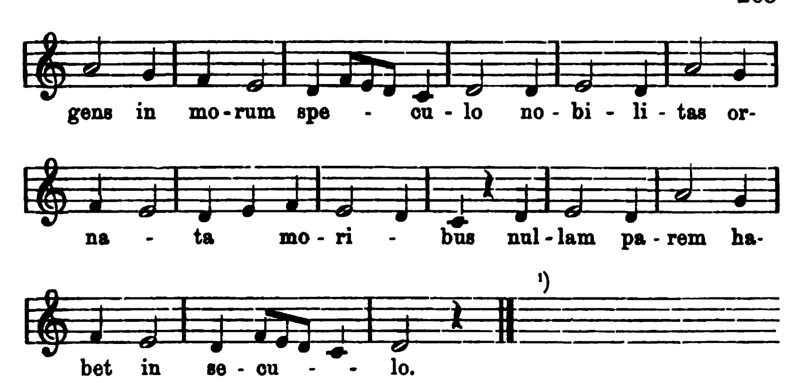
Laon. 1882. É. Travers, Les instruments de musique au XIV. siècle d'apris Guillaume de Machault. Paris 1882. Carl Engel, Researches into the early hist. of the violin family. London 1883. H. Lavoix fils, La musique au siècle du Saint Louis. chap. IV. [in: Recueil de motets français des XII. et XIII. siècles p. p. Gaston Raynaud Tom. II. Paris 1883] S. 317 ff. Alb. Jacquot, Guide de l'art instrumental. Dictionnaire . . . des instruments de musique anciens et modernes. Edit. 2. Paris 1886.

wie jetzt die Viole. Vom Auf- und Niederstriche des Bogens macht Johannes Gerson, der berühmte Kanzler der Pariser Universität, gelegentlich Erwähnung.[1]) Der Tannhäuser rühmt sich, „er geige bis die Saite springt und der Bogen zerbricht". Die dreifache Stimmung der Vielle zeigt, nach Pernes Ansicht,[2]) dass man auf solchen Instrumenten im Sinne der harmonischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts förmliche Trios ausführte, wobei die eine Viole den Tenor der Hauptstimme, die andere den sogenannten Motetus (die mit einem Gegenmotiv contrapunctirende Stimme), die dritte das Triplum (die Oberstimme) zu spielen hatte.

Von den Tanzmelodien, welche die Instrumentalisten zur Ergötzung der edeln Herren und Damen aufspielten, kann nebst der Tanzmelodie Machault auch eine noch ältere aus dem 13. Jahrhundert (muthmasslich südfranzösischen Ursprungs) eine Vorstellung geben, welche in einem Manuscript der Bibliothek zu Lille[3]) erhalten ist und auch einem Tanzliede angehört (die Ueberschrift lautet: *Cantilena de chorea super illam quae incipit: Qui grieve ma comtise se cou lai ce me font amnuretes con cuer ai*), aber jedenfalls denselben Charakter hat wie die von Instrumenten ausgeführten Tänze jener Zeit. Als Tanzlied hat die Melodie folgende Gestalt, wobei sich der lateinische moralpredigende Text zum Tanze sehr erbaulich ausgenommen haben muss:



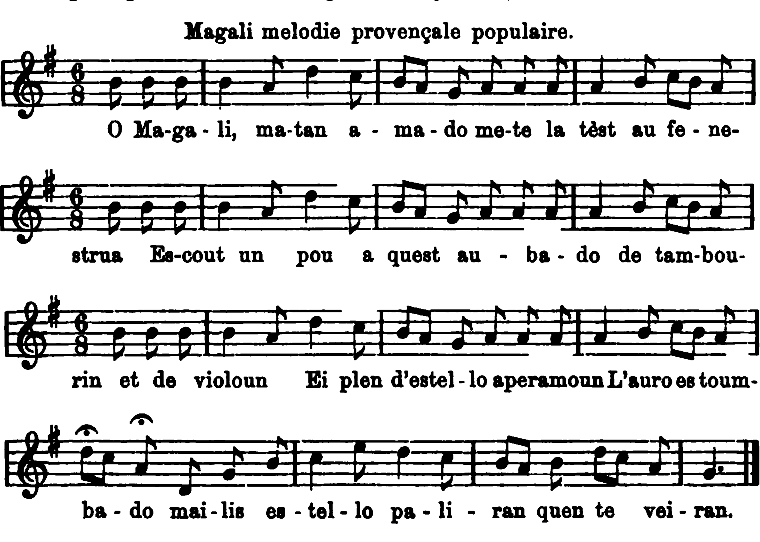
1) Aut tractu et retractu sicut in viella et rubeba (Gerson, Op. tom. III. S. 628). Man bemerke, dass auch hier die beiden Instrumente mit einander genannt sind.
2) Rev. mus. Jahrg. 1827 S. 488.
3) Manuscript 25.



Zum Tanze der Ritter und Damen spielten aber nicht allein wie auf jener Malerei Giotto's in der Incoronata zu Neapel so edle Instrumente auf, wie Geige und Schalmei. Bocaccio's feine Gesellschaft verschmäht es nicht, einmal nach einer von Tindaro gespielten Sackpfeife *(Cornamusa)* zu tanzen.[2]) Die Tänze und Gaukelkünste der Jongleurs wurden dagegen oft vom Spiel einer

---

1) Diese Melodie erinnert auffallend an das noch jetzt in der Provence gesungene Volkslied Magali (Margarethe).



2) Giorn. VI. Nov. 10 in fine. Nachdem Elisa ein Tanzlied gesungen, heisst es: „Il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò, che fuor traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze.

Doppelflöte begleitet.[1]) Gleich den antiken männlichen und weiblichen Flöten hatte sie zwei Röhren von ungleicher Länge; der Spieler blies aber nie beide zugleich, sondern nach Bedürfniss der gewünschten Töne fasste er das Mundstück bald der einen, bald der andern mit den Lippen.

Das Orchester (wenn wir es so nennen dürfen) hatte sich allmählich namhaft vermehrt, auch durch sarazenische Instrumente, welche durch die Kreuzzüge nach Europa kamen. Die Zamr-Oboen, welche der orientalische Sprachgebrauch zu den Trompeten und Kriegsinstrumenten zählt, haben zuverlässig für die Pommer als Muster gedient und mögen zugleich mit den wirklichen Trompeten in Aufnahme gekommen sein; zweifellos ist es aber von den Lauten[2]) und Rebecs oder Rubeben, dass sie nichts sind als die orientalischen Instrumente l'Eud und Rebab. Auch die Trommeln und Pauken wurden der sarazenischen Kriegsmusik entlehnt. Noch Wolfram Willehalm spricht von dem „Tambûre“ als einer spezifisch sarazenischen Sache.[3]) Das Schmettern der Trompeten, das Dröhnen der Trommeln behagte den Rittern, es bildete fortan auch im Abendlande die kriegerische Musik. Schon Landgraf Ludwig kündigte dem Heere der Kreuzfahrer seine Ankunft durch Tamburen und Hörner an.[4]) Die französischen Chronisten und Poeten reden von „*Trompettes, tubes, tromps, clarons, claronceaux, cors, cornets*“ und *Buisines* (Buccinae, Posaunen). Die italienischen Städte liessen ihren grossen Fahnenwagen (*Caroccio*) von Trompetern begleiten.[5]) Balduin wurde 1204 zu Constantinopel unter Trompetenfanfaren auf den Schild gehoben. Die Trommeln und Pauken nannte man Tabours, Taburins oder Tamborins und Naquaires, letzteres Wort mit Beibehaltung der arabischen Benennung Nakarieh.

Ein merkwürdiges Denkmal, welches nicht allein die im 11. und 12. Jahrhundert gewöhnlichen Instrumente, sondern auch ihre

1) S. Le moyen âge et la Renaissance von Paul Lacroix und Ferdinand Seré Abth. Musik. Die Doppelflöte, die einer der reizenden Bronzeengel Donatello's im Santo zu Padua in Händen hält, ist eine antikisirende Reminiscenz. Die Doppelflöte war nicht eine reichere, sondern eine ärmere Gestaltung der Flöte. Man wendete zwei Röhren von ungleicher Länge an, weil man auf einer einzigen nicht alle gewünschten Töne hervorzubringen verstand. Die Doppelflöte ist der Uebergang von der Panspfeife, wo jeder Ton sein eigenes Flötenrohr hat, zur einfachen Flöte.

2) Galilei (Dial. S. 146) sagt: „fu portato à noi questo nobilissimo strumento da *Pannoni*“. Aus Ungarn! also wenigstens eine dunkle Reminiscenz an den Weg der Kreuzfahrer. Den Namen leitet Galilei von den Solmisationssilben *la—ut* ab „volendo con esso dinotare essere degli estremi suoni musicali capace“.

3) Pott, in Höfer's Zeitschrift f. d. Wiss. d. Spr. II. S. 356.

4) Landgraf Ludwig's Kreuzfahrt. Hrsg. v. H. v. d. Hagen. Lpz. 1854.

5) Beschreibungen und (zopfige) Abbildungen bei Muratori Bd. XXI.

Zusammenstellung zu einem ganzen Orchester darstellt, ist jenes schon mehrmal erwähnte Relief oder eigentlich mit einem Relief verzierte Capitäl der Kirche St. Georg zu Bocherville bei Rouen. Es scheint ein Himmelreich vorstellen zu sollen, in dem die Seligen Musik machen, denn die Musikanten sind gekrönte königliche Gestalten, die auf prächtigen Thronsesseln sitzen. Erst ein König, der eine dreisaitige Gambe spielt, die er gerade zwischen den Knieen festhält, wie unsere Violoncellisten ihr Instrument zu halten pflegen. Das Corpus gleicht bereits völlig dem unserer Geigen, hat aber vier halbmondförmige in's Quadrat gestellte Schalllöcher. Sofort sieht man eine königliche Dame, welche die Tasten einer Drehleier *(chifonie, organistrum)* handhabt, die Arbeit des Drehens überlässt sie (bezeichnend genug) einer Dienerin; dann kommt ein Mann mit einer Art Frestele, einer Panspfeife, dann einer mit einer halbrunden Harfe und einer mit einer Art kleinen Orgelwerkes (Portatif), dann der schon erwähnte Psalterschläger und neben ihm ein sehr würdig aussehender alter König, der mit grösster Ernsthaftigkeit eine Rotte streicht. Diese Rotte oder Vielle hat ein ovales Corpus mit zwei halbmondförmigen Schalllöchern und ist mit vier Saiten bespannt, die gewöhnliche Form des Instrumentes in jener Zeit. Ein anderer, wie David anzusehender König rührt eine dreieckige mit Schallkasten und geschwungenem Vorderholz ausgestattete Harfe, und zwar mit einem Plectrum in der rechten und mit der blossen linken Hand. Ein edles Paar, Herr und Dame, schlägt auf eine Garnitur aufgehängter Glocken los. Es muss ein Tanz sein, was dieses gekrönte Orchester aufspielt, denn mitten unter den Herrschaften stellt sich, wie weiland Hippokleides, der Freiwerber der schönen Agariste, ein Mensch auf den Kopf und gestikulirt mit den Beinen: ein für das Himmelreich allerdings etwas verwunderlicher Groteskntanz.[1]) Ein ähnliches Orchester von Königen zeigt ein Breviar des 15. Jahrhunderts in der k. Bibliothek zu Brüssel. Es ist eine sogenannte Wurzel Jesse, ein Stammbaum Christi: auf jedem Aste sitzt ein musicirender König, die Instrumente sind Harfe, Laute, Hackbret, Drehleier, Doppelflöte, Pommer, Dudelsack, eine lange S-förmig gebogene Posaune, eine Portativorgel, ein Triangel und eine sogenannte Stamentinpfeife, deren Bläser zugleich eine Trommel schlägt (Tabor au flahutel). Einer der

1) Das Prämonstratenserstift Tepel in Böhmen besitzt eine sehr schöne emaillirte Kupferschüssel, französiche Arbeit aus dem 13. Jahrhundert, traditionell einst Eigenthum des Klosterstifts Hrosnata. Hier sieht man am Rande Paare von Musikanten und Tänzerinnen, von letzteren tanzt eine gleichfalls auf den Armen mit emporgestreckten Beinen. Die Musikanten spielen alterthümliche Geigen, Psalter u. s. w. In einem Manuscript der Harl. Sammlung No. 1527 tanzt sogar Herodias häuptlings.

Könige spielt kein Instrument, sondern taktirt als Kapellmeister.[1]) Eine Vergleichung beider Darstellungen ist sehr interessant: sie zeigt die Veränderungen, die zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert eingetreten. Die Laute, die Posaune, der Pommer, Triangel, die Stamentinpfeife mit dem zugehörigen Trommelchen sind neue Erwerbungen. Die Weise, durch Blasen einer Pfeife, die mit einer Hand bedient wurde und durch Schlagen mit einem von der andern Hand geführten am Gürtel des Spielers hängenden Trommelchen eine Art Ensemble primitivster Art hervorzubringen, war in der Zwischenzeit aufgekommen.[2]) Eine Sculptur an der sogenannten *Maison des musiciens* zu Rheims und das Capitäl des Minstrelcapitäls in der Marienkirche zu Beverley in Yorkshire zeigt Spieler dieser Art. Für sonderlich kunstvoll galt diese Manier bei den distinguirteren Musikern aber schon damals nicht, es war eigentlich nur Bauernmusik, die gegen die edle Kunst der Vielleurs nicht in Vergleich kam, gleichwohl aber sehr beliebt und verbreitet war.[3]) Auf den berühmten Wandgemälden Domenico Ghirlandajo's im Chor von St. Maria Novella zu Florenz wird zur Vermählung Maria's in solcher Art Musik gemacht. Bis in das 17. Jahrhundert hinein erhielt sich diese Manier; Virdung[4]) (1511)

---

1) Eine sehr schöne Abbildung des Capitäls von Bocherville und des Brüsseler Brevierbildes siehe in Le moyen âge et la renaissance von Lacroix und Seré. Das Capitäl von Bocherville auch (genügend, aber weniger gut als im vorgenannten Werke) in Coussemaker's Mémoire sur Hucbald.

2) Vgl. Wilh. Hertz, Spielmannsbuch. Stuttg. 1886. S. XXIII. Abbildungen eines solchen „tabor au flahutel“ finden sich bei Jacquot, La Musique en Lorraine. Paris 1882. S. 9, desgl. bei Coussemaker, Notice sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai. Paris 1843. S. 67, und bei Juan F. Riaño, Critical & Bibliographical Notes on early Spanish music. Lond. 1887. S. 111; die letzt bezeichnete Abbildung entstammt aus dem Codex der Cantigas de Santa Maria („Loores et Milagros de Nuestra Señora“) angeblich von König Alfons „el Sabio“ selbst geschrieben. Der genannte Codex enthält eine ungemein reiche Anzahl Abbildungen von Musikinstrumenten des XIII. Jahrhunderts. (a. a. O. S. 48 u. 109 ff.)

3) Bei Jubinal (Jongleurs etc. S. 164) finden sich die Verse angeführt:

Quar s'uns bergier de chans *tabore et chalemele*
Plus tost est apelé, que cil qui bien viele.

Weiterhin wird heftig gegen die Trommel geeifert (S. 168):

Qui primes fist tabor, Diex li envoit contraire,
Que c'est i estrument qu'a nului ne doit plaire.
Nus riches hom ne doit son de tabour amer,
Quant il est bien tendu et on le vent hurter
De demie grant lieue le peut on escouter
Ci a trop mauvés son pour son chief conforter.

Der Anfang erinnert an das „quis fuit horrendus primus qui protulit enses?“ Dass der ehrliche Sebastian Virdung die Trommel für eine Erfindung des Teufels hielt, wird dem Leser aus dem ersten Bande (zweite Auflage) S. 117 in Erinnerung sein.

4) A. a. O. fol. 12.

sagt an einer auch von Prätorius in sein Syntagma[1]) (1618) hinübergenommenen Stelle: „sunst ist noch ein klein peůklin, das haben die frantzosen vñ niderlender ser zů den Schwegeln gebraucht vnd sönderlich zů dantz, oder zů den hochzyten.“ Und bei Prätorius: „Sonsten ist noch ein klein Paeuklin so von den Frantzosen vnd Niederländern gar sehr gebraucht wird, also, dass man mit der linken Hand das Päuklein vnd darbey ein Schwägel oder Stammentienpfeiff, welche oben 2. Vnd vnten ein Loch hat mit dreyen Fingern helt, vnd allerley Täntze vnd Lieder daruff pfeiffen vnd in der rechten Hand mit einem Klüppfel vff dem Päucklein zugleich mit einstimmen kann.“[2])

Nicht überall waren die Ensembles von Instrumenten so reich, wie es das Capitäl von Bocherville zeigt. In einem Manuscript der Cottoniana[3]) sieht man ein Bild, eine Darstellung angelsächsischer musizirender Minstrels, in deren Mitte König David thront und eine angelsächsische Harfe rührt. Das ihn umgebende Orchester ist armselig und barbarisch genug: ein Violinist, der eine mandolinenförmige Schultergeige streicht, ein Trompeter mit einer langen kegelförmig zugepitzten Trompete und ein Hornist mit einem Rolandshorn. Dazu kommt noch ein Kugel- und Messerwerfer. als Zeichen. in wie bedenklicher Gesellschaft sich damals noch die Instrumentalmusik herumtrieb, und wie sie selbst nur als eine Art Possen- und Gaukelwerk galt.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Minnesinger und die Meistersinger. — Das Zunftwesen des Musikantenthums.

Derselbe Geist, der bei den romanischen Völkern in Frankreich, Spanien und Italien die Troubadours hervorgerufen hatte, fand bei den germanischen Stämmen Deutschlands seinen Ausdruck im Minnegesang. Was aber in seinem letzten Grunde durch den gleichen Geist angeregt war, gestaltete sich in seinen Aeusserungen nach den Stammeseigenheiten der romanischen und

1) II, S. 77.

2) Eine Abbildung, welche dieser Beschreibung genau entspricht, siehe bei Jacquot, La Musique en Lorraine. Paris 1882. S. 9.

3) MS. Tiberius C. VI. Treffliche Abbildung in Wright's History of domestic manners and sentiments in England. Lond. 1862. S. 37.

der germanischen Völker wesentlich verschieden. Das Naturgefühl der deutschen Minnesänger für Frühling, Blumen, Vogelsang gestaltet sich weit inniger und zarter. Der Frauendienst der Troubadours nimmt auch wohl die Färbung leidenschaftlicher Erregung oder auch blosser Galanterie an. Die Minne dagegen ist der reine Nachklang des Mariencultes, ob es gleich an Beispielen einer mehr irdisch sinnlichen Richtung auch hier nicht fehlt. Wie in Frankreich war es auch in Deutschland der mildere Süden, wo die Blüte dieser Poesie zuerst sich zeigte, als deren glänzendste Zeit die Epoche der Hohenstaufischen Kaiser angesehen werden kann. Die beiden Friedriche waren Dichterfreunde und selbst Dichter; auch Conradin, König Wenzeslav (Wenzel) von Böhmen, Kaiser Heinrich VI., Herzog Heinrich von Breslau und andere Fürsten dichteten Minnelieder, während andere Grosse wie die Babenberger Herzoge in Oesterreich und unter den deutschen Fürsten Landgraf Hermann von Thüringen als Sängerfreunde berühmt waren. Bei dem Landgrafen Hermann fand auf der Wartburg 1207 jener berühmte Wettstreit statt, der mit dem Namen des Sängerkriegs bezeichnet und selbst wieder öfter Gegenstand dichterischer Darstellung geworden ist.[1]) Der deutsche Minnesinger, der auf Ritterburgen und an Königshöfen erschien, um als gelehrter Gast die gute Aufnahme mit Gesang zu lohnen (ein in's Romantische übersetzter antiker Aöde), hatte nicht den zweideutigen Jongleur, den „Gaukler", zum Gefährten; er mochte, wie Volker im Nibelungenliede oder wie Tristan, seinem Instrument am liebsten selbst die Begleitung seines Gesanges entlocken. Die hierher gehörigen Schilderungen in Gottfried's Tristan und Isolde sind eben so unverkennbar wirklichen Verhältnissen entnommen, als sie andererseits allerdings diese Wirklichkeit in poetischer Verklärung aus dem Spiegel der Dichtung widerstrahlen lassen.[2]) Keineswegs aber gehörten die Sänger durchaus dem ritterlichen Stande an, sowie unter den französischen Trouvèren z. B. Adam de la Hale und Guillaume Machault keineswegs von adeliger Geburt waren. Unter den Sängern auf der Wartburg waren Wolfram von Eschinbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich Schreiber und Heinrich von Zwetschin, wie sich der Thüringer Chronist Johann Rohte,[3]) Canonicus zu Eisenach,

---

1) Ueber den Sängerkrieg s. man v. d. Hagen's „Minnesinger" Bd. 4. S. 745 u. fg.

2) Es sei hier beiläufig bemerkt, dass in der berühmten, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörigen Handschrift „Tristan" der Münchener Bibliothek (Codd. germ. No. 51) auf den mit der Feder gezeichneten Illustrationen dem ritterlichen Sänger der Königin Isolde kleine leichte dreieckige Harfen in die Hände gelegt sind.

3) Düringische Chronik. Hrsg. v. Liliencron. Jena 1859. S. 331.

ausdrückt, „rittermessige mann unde gestrenge weppener", wogegen Bitterrolff „eine von dez lantgravin hofgesinde" und Heinrich von Aftirdingen (Ofterdingen) „eyn burger us der stat Ysenache" war. Die nicht ritterlichen Sänger hiessen Meister.

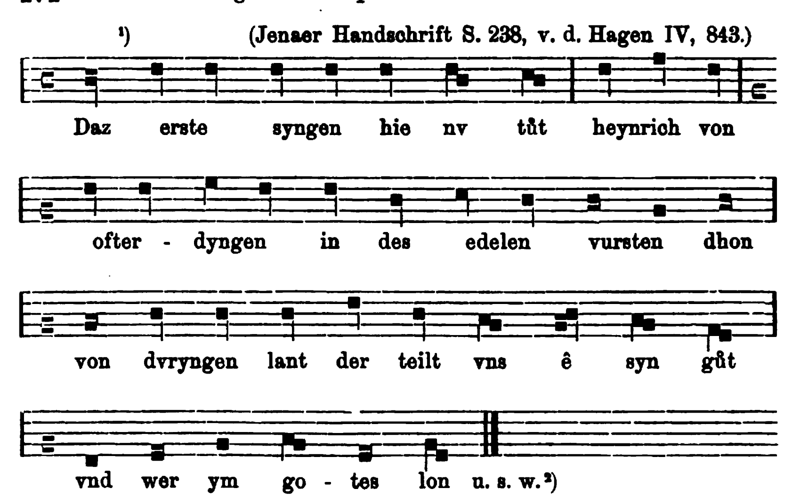
Es ist hier nicht die Stelle auf die reiche Fülle von Poesie und Schönheit einzugehen, die uns in den Dichtungen der Minnesinger entgegenblüht; uns beschäftigen hier nur ihre freilich mit der Dichtung in genauem Zusammenhange stehenden Singweisen, deren uns in mittelalterlichen Handschriften eine überaus grosse Menge erhalten ist.[1])

Die Notirung dieser Gesänge ist jene der übrigen Gesänge derselben Zeit: die Choralnote, wie wir sie in den kirchlichen Cantionalen jener Epoche finden, bald in kräftig quadratischer Form, wie in der Jenaer Handschrift, und dann blos in den zwei Werthabstufungen der Longa und Brevis des Choralgesanges und mit Anwendung der in der Choralnotirung gebräuchlichen einfachen Ligaturformen, bald in jener mehr flüchtigen, kritzeligen Schrift der Haken und Nagelköpfe oder der Fliegenfüsse. Vorangesetzt ist, wie beim Choralgesange, der *C*- oder der *F*-Schlüssel. Die gleiche Notirungsweise lässt sogleich erkennen, dass auch die Vortragsweise eine ähnliche gewesen, wie wir sie im Gregorianischen Gesange noch heut zu hören gewohnt sind. Während die Weisen der französischen Trouvères das Wort der liedmässig hinfliessenden Melodie angemessen beiordneten, ihre Gesänge, wie wir an denen des Königs Thibaut sahen, wahre Lieder heissen dürfen, hat die Singweise des deutschen Minnesanges etwas jener auch melodischen, aber nicht liederartig geschlossenen, sondern recitirenden Form des Gregorianischen Gesanges Analoges. Bei manchen dieser Gesänge ist diese Analogie schlagend, wie bei folgendem vom berühmten Wartburgkrieg handelnden Gesange der Jenaer Handschrift, welcher auf das stärkste an die Singweise der Präfation u. dgl. erinnert:

---

3) Friedrich Heinrichs v. d. Hagen reichhaltiges Werk „Minnesinger" (4 Theile. Lpz. 1838, dazu: Bildersaal 1856 u. Atlas 1861) bleibt eine Hauptquelle der Belehrung. Der vierte Band enthält, nebst einem Aufsatz „über die Musik der Minnesinger", eine grosse Anzahl von Singweisen, theils facsimilirt, theils in der Originalnotirung, einige auch in neuere Tonschrift übertragen, immer mit genauer Angabe der Quellen. Es möge hier genügen, auf dieses leicht zugängliche Werk hingewiesen zu haben, da eine mehr eingehende Würdigung des Einzelnen von dem Hauptwege des gegenwärtigen Buches zu weit ablenken würde. Die neue Literatur über den deutschen Minne- und Meistergesang findet man am zuverlässigsten und reichhaltigsten in Koberstein-Bartsch's Grundr. d. Gesch. d. deutschen Nationall. 6. Aufl. I. Lpz. 1884, namentlich aber in Goedeke's Grundriss der deutschen Dichtung zusammengetragen. Auf beide Werke sei hier einfür alle mal verwiesen.
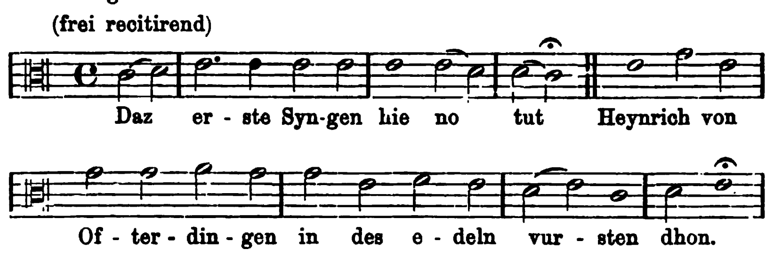




Hier musste die Vortragweise ganz der Singweise des Gregorianischen Gesanges aus Priesters Munde gleichen, nicht dem *Cantus planus,* wo jede Note gleiche Dauer hat, sondern jener freien, feierlichen Recitation, wo auf den natürlichen Accent Rücksicht genommen wird und, ohne die Fessel einer regulären Taktbewegung, bald in leichter Beschleunigung, bald in mässigem Zurückhalten durch das Ganze ein lebendiger, schwungvoller Rhythmus

---

1) Bei Ligaturen dieser Art, welche in der älteren Notirung des Chorals sehr häufig angewendet wurden (auch in der Mensuralnote kommen sie bei Schlüssen vor), ist die tiefere Note zuerst zu singen, also obige Weise ungefähr so:

(frei recitirend)



Im Texte muss es, wie die zugehörigen Noten zeigen, heissen „edeln“ statt, wie der Schreiber der Handschrift setzte, „edelen“. Ich halte es für unnöthig dieses und die folgenden Beispiele anders als in der Originalnotirung herzusetzen, weil sie jedem, der Gregorianischen Gesang zu singen weiss, ganz verständlich sein müssen, und die Umschreibung in die moderne Note immer ihr Missliches hat.

2) Bei v. d. Hagen Bd. 4. S. 766 im Facsimile als Fragment, S. 843 No. XXIX vollständig in der Originalnotirung.

geht, welcher solche Gesänge zu wirklich organischen Bildungen, nicht zu blossem ungebunden regellosen Ergehen in willkürlichen Tonfolgen macht und auf dem ein grosser Theil der mächtigen Wirkung des Greorianischen Gesanges beruht. Während in den französischen Gesängen der Trouvères die ganz liedmässige Melodie das Wort überblüht und einhüllt, tritt hier das Wort, die Dichtung mit ihrem Vers und Metrum mächtig in den Vordergrund, sie ist die Hauptsache und der Gesang gibt ihr nur Halt und Färbung. Es ist ein auch sogar der antiken Singweise sehr analoges Verhältniss. Die Trouveurmelodien kann man in der neueren Notirungsweise als förmliche Liedweisen aufzeichnen, sie lassen eine moderne Harmonisirung zu, und es tritt ihre Schönheit dabei erst recht zu Tage; auf jene Klasse deutscher Minnesingerweisen (es gibt wirklich andere mehr liedmässige) lässt sich mit dem modernen Taktstocke so wenig losschlagen, wie auf den Gregorianischen Gesang. Ebenso konnte das begleitende Instrument (Fidel, Harfe u. s. w.) hier keinen grösseren Spielraum haben als beim Gregorianischen Gesange die Orgel: dem Sänger den rechten Ton anzugeben und ihn, bescheiden eingreifend, darin zu erhalten. In v. d. Hagen's Werke heisst es über diesen Gegenstand: „Wir können zwei Arten der Composition eines Gedichtes, vorzüglich eines strophischen, unterscheiden. Die Musik könnte unmittelbar die metrischen Verhältnisse des Gedichtes wiedergeben, so dass metrische Länge und Kürze der Noten im Gesange ausgedrückt würden, und der ganze Rhythmus, wie wir ihn beim Sprechen wahrnehmen, sich nur mit grösserer Bestimmtheit in der Musik wieder zeigte. Eine solche Art der Composition wird natürlich nur in denjenigen Sprachen, welche eine wirkliche Silbenmessung haben, also in den beiden alten Sprachen, wesentlich und unentbehrlich sein. Denn da schon durch das Sprechen einer solchen Sprache das Gefühl der Zeitbestimmung in weit höherem Maasse als bei uns angeregt wird, so erscheint hernach eine künstliche rhythmische Periode in der Musik durch den ersten Ausdruck des Gedankens, durch das Wort vorbereitet und bedingt. In dieser Art müssen wir uns denken, dass z. B. die Chöre der alten Tragödien componirt waren, wo dann Sprache, Musik und Tanz sich vereinigten, dem Ohr und selbst dem Auge einen verwickelten Rhythmus in Zeit und Raum darzustellen. Wenn man den Rhythmus also hierbei als etwas durch Worte Gegebenes sich vorstellt, so blieb der Musik nur noch übrig, durch Melodie und Modulation ein neues Element in das Kunstwerk zu bringen. Auch ist klar, dass in Compositionen dieser Art die Musik nicht selbständig gedacht werden kann (im modernen Sinn), weil eben erst die Worte die Nothwendigkeit des Rhythmus bedingen und erklären. In Sprachen, die nur eine

Silbenzählung haben und durch regelmässig vertheilte Accente den Vers binden, kann eine solche Art der Composition zum wenigsten nie als nothwendig erscheinen, weil überhaupt die Zeitmessung, gesetzt sie liesse sich anwenden, nie nothwendig ist. Es tritt nun bei solchen Sprachen auf das Natürlichste die zweite Art der Composition ein, indem nämlich durch die Musik erst eine bestimmte rhythmische Periode eingeführt wird, welche zwar den durch das Versmass gegebenen Accenten nicht widersprechen darf, sonst aber nicht lange und kurze Silben durch festgesetzte Länge und Kürze der Noten wiederzugeben braucht. Hiervon wird man sich überzeugen, wenn man sieht, mit welcher Freiheit auch ein das Wort achtender Componist ein daktylisches Versmaass in $^3/_8$, $^2/_4$, $^6/_8$ u. s. w. Takt, oder ein trochäisches und jambisches in jeder nur erdenkbaren Taktart componirt, und dies selbst im Deutschen, welches doch den Vers nicht blos durch den Accent bildet".[1]) — Weiterhin sagt unser Autor: „Hieraus folgt für eine Sprache, die einer Silbenmessung im strengen Sinne des Wortes nicht fähig ist, ein eben so strenges Anschliessen der Musik; in einer Sprache hingegen, welche wie die unsere (die deutsche) einen Mittelweg geht, wird auch die Musik, wenn sie die eigenthümlichen Bewegungen des Verses wiedergeben will, nicht so streng blos der Zeit folgen können; daher auch ein solches Stück unmöglich genau durch Noten vorgestellt werden kann, welchen wir nun einmal, ausser im Recitativ, ganz bestimmte Zeitverhältnisse beilegen. In einer Sprache aber, die blosse Accente und Silbenzählung hat, z. B. im Französischen, würde diese Art der Composition als ein blosses Recitiren erscheinen".[2])

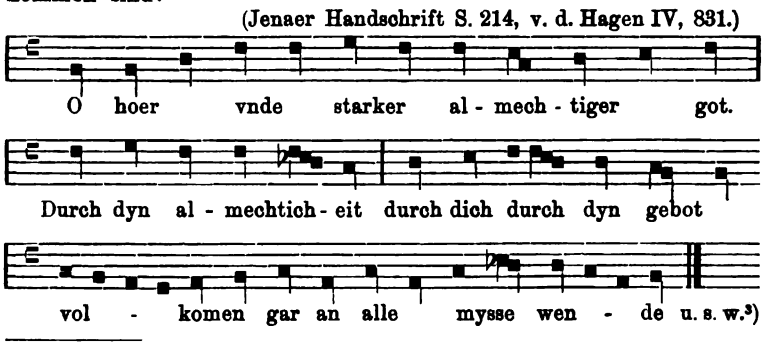
In diesen Bemerkungen ist auch der tiefliegende Grund des Unterschiedes zwischen den Melodien der französischen Trouvères und den Gesängen der deutschen Minnesinger klar ausgesprochen. Der Trouveur war im Wesentlichen Liedersänger, der Minnesänger war Rhapsode. Mit Recht bemerkt v. d. Hagen, dass man unter den sogenannten „Tönen" der Minnesinger und der späteren Meistersinger (welche gleichsam als neue, plebejische Wohlfeilausgabe der Minnesänger gelten können) nicht blos die eigentlichen Liedweisen, sondern auch die metrischen Schemata, die also vorzugsweise die Dichtung angehen, zu verstehen habe. Der Vers des Trouvère wiegte sich auf der melodischen Woge der Liedweise leise in ununterbrochenem Flusse hin; für den Minnesinger war er so wichtig, dass der Verschluss durch gehaltenere Noten, durch Verzierungen, durch kurze Pausenabsätze, wie wir es noch

1) A. a. O. S. 853.
2) A. a. O. S. 860.

im volksmässigen Choral sehen,[1]) deutlich hervorgehoben wurde. In den Nürnberger Meistersingerbüchern schliesst jede Reimzeile mit einer Fermate, die aber keine eigentliche Tondehnung, sondern eine kurze Pause nach der Reimzeile andeutet. Zuweilen wird beigeschrieben „pausir nit"; der Sänger hatte also sonst die Pausen zu beobachten, ob sie gleich nicht ausdrücklich beigesetzt wurden.[2]) Ja es war ein Fehler, auf den „gemerkt wurde, wenn der Meistersinger nicht nach jedem Reim gehörig pausirte, sondern zwei bis drei ungebührlich herausschrie".

Jener „Mittelweg" der deutschen Prosodie und Verskunst war es aber eben auch, der da bewirkte, dass die Singweise doch nicht so ganz in ein antikes oder antikisirendes Metrisiren aufging. Jene v. d. Hagen bemerkte zweite, den neuern Sprachen eigene Art, macht sich vielfach geltend; neben Singweisen, die jenen antikisirenden oder gregorianisirenden Zug haben, gibt es zahlreiche andere, auf welche unverkennbar und sehr stark das deutsche Volkslied eingewirkt hat, das deutsche Volkslied, wie es bei allen Aenderungen im Einzelnen und bei allem Einflusse, den die Kunstmusik der verschiedenen Epochen darauf gewonnen, seinen Grundcharakter durch alle Jahrhunderte behalten hat. Folgende Weise des Meister Poppe in der Jenaer Handschrift erinnert auf das stärkste an die noch heute gesungenen deutschen Volkschorale, deren Melodien ja vielfach auch weltlichen Volksliedern entnommen sind:
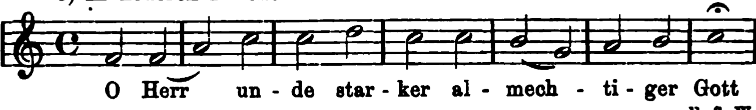
(Jenaer Handschrift S. 214, v. d. Hagen IV, 831.)



1) Wo der begleitende Organist die Pausen durch kurze Zwischenspiele noch mehr markirt.

2) v. d. Hagen a. a. O. S. 858.
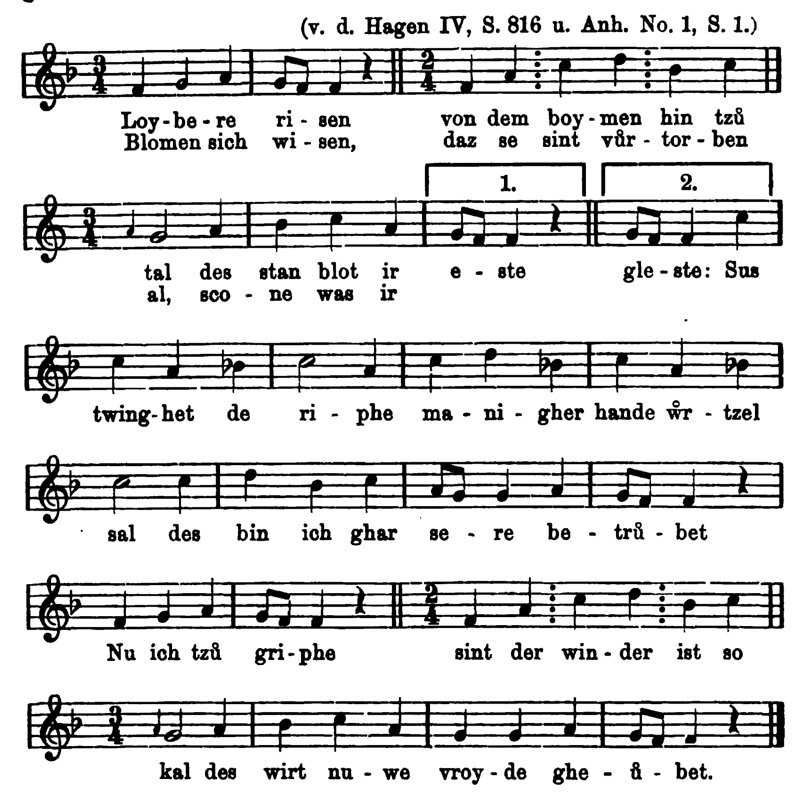
3) In neueren Noten:



Dasselbe Anfangsmotiv, siehe S. 265. R. Wagner benutzte es als Triumphmotiv in seinen „Meistersingern".

Noch andere Weisen gehen ganz vollständig in volksthümliche Liedmelodie über, lassen daher, gleich den volkschoralartigen, die Umschreibung in moderne Notirung und die Beigabe der uns gewohnten Harmonisirung zu:

(v. d. Hagen IV, S. 816 u. Anh. No. 1, S. 1.)



Diesem Zuschnitte der Melodie mit der Wiederholung des ersten Theiles, eine Anordnung, die sich auf die Dreitheiligkeit der Dichtung mit erster und zweiter Strophe, die beide gleiche Form haben, und den schliessenden „Abgesang“ gründet, werden wir in den nachmals von Heinrich Finck, Isaak u. A. kunstvoll verarbeiteten deutschen Volksweisen zu hunderten, man darf sagen als stereotypen, begegnen. Dieselbe Form hat folgendes Lied,[1])

1) v. d. Hagen bringt diese und die folgende Weise vom König Rudolph (Anh. S. 3) mit einer entsprechenden, von Prof. Fischer beigefügten Harmonisirung. Ich lasse sie hier weg, da jeder musikkundige Leser diese einfachen Melodien sehr leicht mit einer angemessenen Begleitung auszustatten im Stande sein wird.

wo des edeln Rudolf von Habsburg mit seinem Helden- und Herrschertugenden in Ehren gedacht und ihm nur der halb scherzhafte, halb ernst gemeinte Vorwurf gemacht wird, dass er „der Meister Singen, Geigen und Sagen sehr gerne hört, aber ihnen nichts gibt“. Das Lied gehört somit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es ist mit dem Namen des „Unverzagten“ bezeichnet, dessen Zeit um 1287 fällt.[1])

(Jenaer Handschrift S. 72, v. d. Hagen IV, Anhang No. 3, S. 3, vgl. IV, S. 795 und 861.)

Der kv-ninc ro-dolp myn-net got vnd ist an tru-wen
Der kv-ninc ro-dolp rich-tet wol vnde haz-zet val-sche

ste - te. Der kv - ninc ro - dolp hat sich ma- nigen
re - te. Der kv - ninc ro - dolp ist eyn helt an

scan- den wol vůr sa - get.[2]) Der kv - ninc ro - dolp
tugenden un - vůr - tza - get.

e - ret Got vnde al - le wer - de vrou - wen. Der

kv - ninc ro - dolp let sich dicke in ho - en e - ren

scouwen. Ich gan ym wol daz ym nach sy - ner mil - te heil ge-

scicht. Der mey - ster syn - gen gi - gen sagen daz

hort her gerne unde git yn dar - umme nicht.

---

1) Ueber ihn s. Hagen III. 34 und IV. 713.
2) Willkürliche rhythmische Verschiebung schon bei v. d. Hagen a. a. O.

Die Melodien mögen im Singen öfter auch mit mancherlei dem Geschmacke des Ausführenden anheimgestellten Verzierungen ausgeschmückt worden sein. Bei Gottfried von Strassburg schlägt Tristan auf der Harfe „Grund- und rasche Wechselnoten". Unter erstern dürften wohl die gewichtigen Hauptnoten der Liedweise, unter den andern die eingemischten raschen Verzierungen und Passagen der Ausführung zu verstehen sein.

In der Spätzeit des Minnegesanges, im 15. Jahrhundert, haben bei einem der letzten Minnesänger, bei Oswald von Wolkenstein, die Melodien kaum noch etwas von dem recitirenden Ton, es sind förmliche Liederweisen, die oft eine zarte Innigkeit und dabei ein gewisses ritterlich vornehmes Wesen haben.[1]) Ja manche davon sind im Codex der Wiener Hofbibliothek sogar schon zu mehrstimmigen contrapunktischen Compositionen verwebt: eine Form, die mit der Singweise der früheren Meister gar nichts mehr gemein hat.

Bemerkenswerth ist eine Sammlung von Melodien Nithard's in Hagen's Handschrift. Jede dieser Melodien hat ihren Namen, der wohl noch dem ursprünglichen Texte beigesetzt ist, wenigstens blicken die bekannten Nithard'schen Schwänke selbst schon durch manche dieser Ueberschriften: „die zerreyssen haub, der wild stier, Neithart im vas, die krum Nadell" u. s. w. Vielleicht ist hier die Erklärung für die ähnlich wunderlich klingenden Namen der Meistersingermelodien zu finden. Man nannte sie anfangs nach dem ersten Texte; dadurch gewöhnte man sich jeder Melodie zu bequemer Bezeichnung einen eigenen Namen zu geben, welcher dann auch frei erdacht und gewählt werden konnte. Dass der „grüne Ton" und „blaue Ton" und andere ähnliche nicht nach dem unterlegten Texte so heissen konnte, ist wohl zweifellos. Dagegen konnten jene Nithardmelodien recht gut die Namen „wilde Stierweis, krumme Nadelweis" u. s. w. erhalten.[2])

Was nun Werth und Gehalt der Minnesingerweisen betrifft, so meint v. d. Hagen, dass darunter „nicht viele sind, welche selbst durch eine passende Begleitung ausgeschmückt und gut vorgetragen dem jetzigen Ohre und Geschmacke zusagen". Man darf aber nicht ausser Acht lassen, dass sehr viele von diesen Melodien (um einen bei anderer Gelegenheit angewendeten, hier aber ganz passenden Ausdruck Göthe's zu entlehnen) „nicht Speise, sondern Gefäss sind"; ein Gefäss bestimmt die Speise d. h. die Wortdichtung aufzunehmen. Sieht man nun diese Weisen vom abstrakt musikalischen Standpunkt an, so werden sie
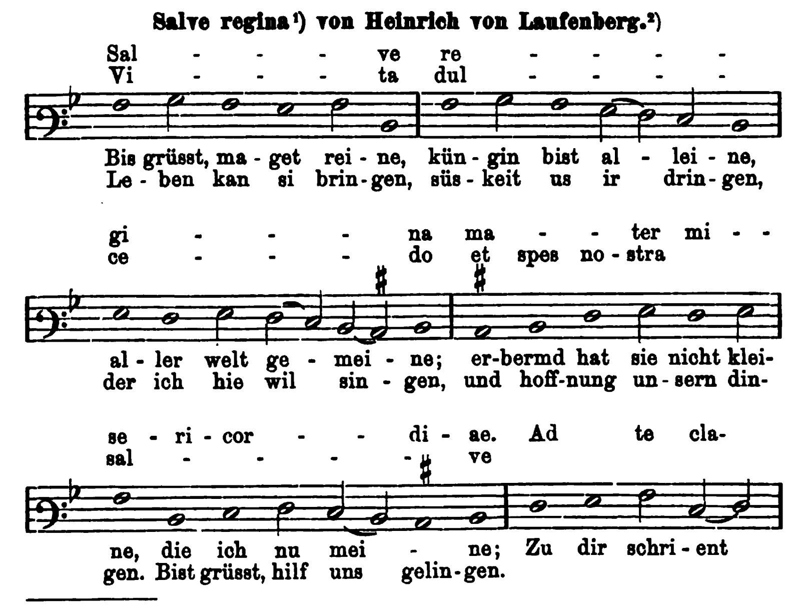
---

1) Ein schönes Lied von ihm bei Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 763.

2) Die ganze Sammlung von Singweisen sehe man bei v. d. Hagen Th. 4. S. 845—852.

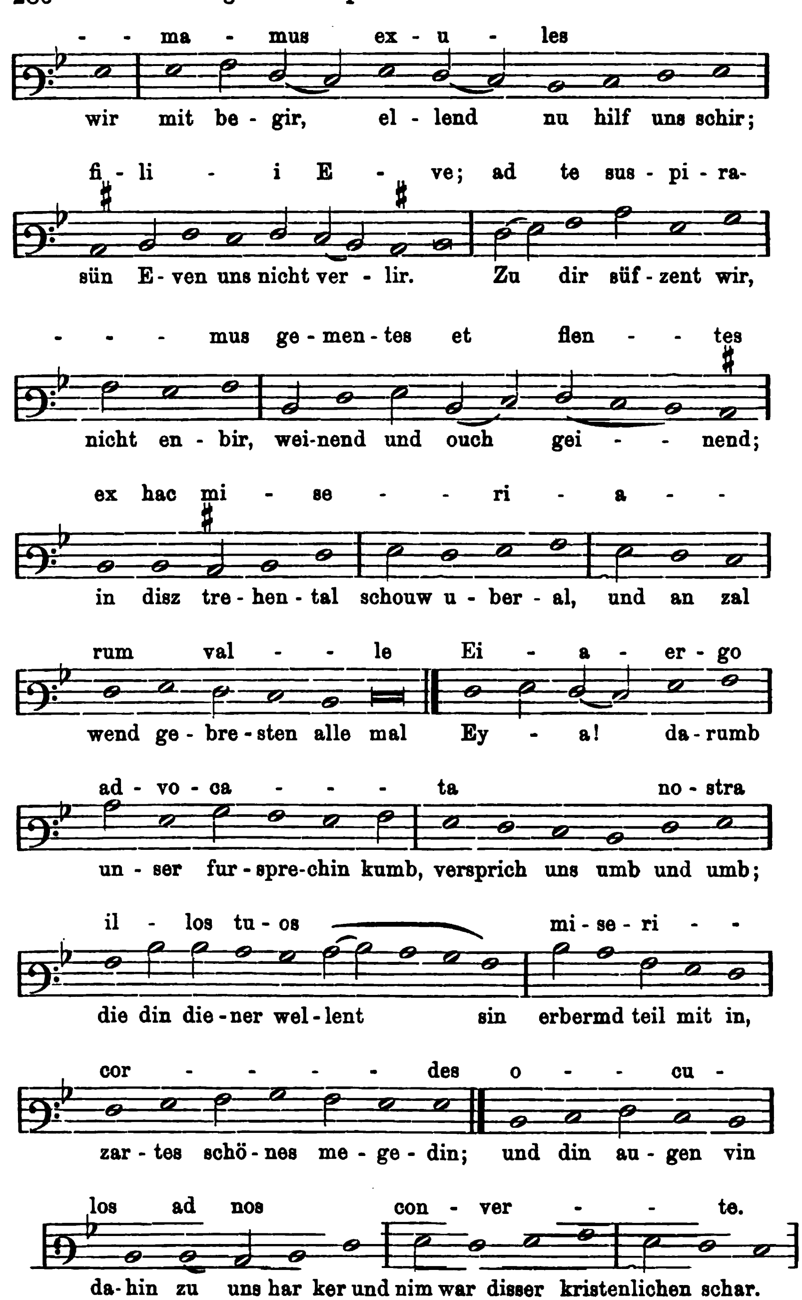
kaum anders als gering und bedeutungslos erscheinen können. Aber selbst von diesem Standpunkte aus haben sie das Verdienst gegen die schwerfällige Psalmodie der Meistersinger noch immer völlig schwung- und lebensvoll anzusehen. Diese Melodik entstand unter ganz besonderen Bedingungen zu ganz bestimmtem Zwecke und sie entspricht diesem Zwecke. Je musikalisch-selbstständiger die Minnesingermelodie auftritt, je mehr sie sich also dem eigentlichen Liede nähert, desto mehr gewinnt sie freilich an Bedeutung und oft auch an Schönheit. Manche religiöse Lieder der Minnesinger stehen dem Schwunge und der Kraft der alten Sequenzmelodien, mit denen sie auch nach Form und Inhalt grosse Aehnlichkeit haben, keineswegs nach, wie Heinrich's von Laufenberg deutsche Bearbeitung und Paraphrasirung des *Salve regina*. Seine Melodie ist von hoher, ernster Würde, schlicht, treuherzig — es ist anziehend sie mit Adam de la Hale's Marienliede zu vergleichen. Deutlich klingt auch hier die eigenthümliche Weise des deutschen Kirchenliedes heraus.

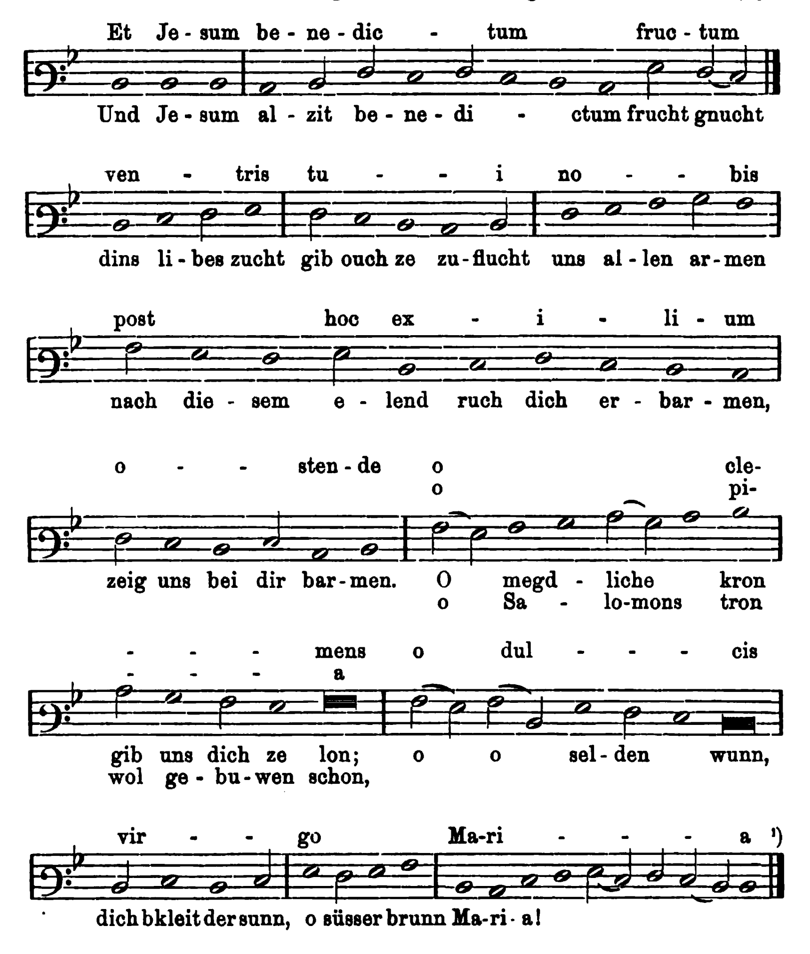
Salve regina[1]) von Heinrich von Laufenberg.[2])



1) Das Original in der Strassburger Bibliothek Cod. Joh. B. 121 Bl. 96 b. Man vergleiche hiemit die von Ch. Schweitzer (Un poète allemand au XVI. siècle — Etude sur la Vie et les Oeuvres de Hans Sachs. Paris 1887. S. 455) veröffentlichte „Silberweis zw praunau im 1513 jar" (aus der Meistersinger Handschrift II zu Zwickau).

2) Ueber ihn vgl. Goedeke, Grundriss z. Gesch. d. deutschen Dichtung. Aufl. 2. Dresden 1889, I, 238.


- - ma - mus ex - u - les
wir mit be - gir, el - lend nu hilf uns schir;
fi - li - i E - ve; ad te sus - pi - ra-
sün E - ven uns nicht ver - lir. Zu dir süf - zent wir,
- - - mus ge - men - tes et flen - - tes
nicht en - bir, wei-nend und ouch gei - - nend;
ex hac mi - se - - ri - a - -
in disz tre - hen - tal schouw u - ber - al, und an zal
rum val - - le Ei - a - er - go
wend ge - bre - sten alle mal Ey - a! da - rumb
ad - vo - ca - - - ta no - stra
un - ser fur - spre-chin kumb, versprich uns umb und umb;
il - los tu - os mi - se - ri - -
die din die - ner wel - lent sin erbermd teil mit in,
cor - - - - des o - - cu -
zar - tes schö - nes me - ge - din; und din au - gen vin
los ad nos con - ver - - te.
da- hin zu uns har ker und nim war disser kristenlichen schar.



Der Blütenzeit des Minnegesanges war, wie jeder andern Blütenzeit, ein Ziel gesetzt, das sie bald genug erreichte. Von den Rittern und ritterlichen Sängern ging die Kunst auf die Bürger und ehrsamen Handwerker über: der ritterliche Minnesang wurde zum zunftmässigen kleinbürgerlichen Meistergesange; aus der blühenden Rose entwickelte sich die magere, dürre Frucht der Hagebutte. Das Einbannen der Kunst, welche der von Burg zu Burg, von Abenteuer zu Abenteuer ziehende ritterliche Sänger

1) Diese Weise scheint eine volksthümliche Umbildung der kirchlichen Melodie des Salve regina, zu der sie sich verhält, wie etwa der deutsche Text zum lateinischen Original.

frei und froh getrieben hatte, in die Mauern der Städte, in die Bande der Zunft, in die Kreise des Bürgerthums und Pfahlbürgerthums drückt das wechselseitige Verhältniss des Ritterthums und der Städte in seiner Weise sehr bezeichnend aus. Die bürgerlichen Meistersinger selbst erblickten in den ritterlichen Meistern des Gesanges ihre Vorfahren, sich selbst als deren legitime Nachkommen. Sie rühmten sich, dass „schon in Gegenwart Kaiser Otto's des Ersten und Bapst Leo's des Achten zwölf Meister und Dichter aus Teutzschland in Pavia mit Prob und Composition berühmt bestanden, daruff ihnen Kaiser Otto und Bapst Leo Brieff und Siegel geben und sie mit einer güldin Cron verehrt, darumb sie singen sollten und solche Kunst im gantzen römischen Reich Teutscher Nation ausbreiten sollten". Durch solche mythische Traditionen suchten die Meistersinger die Anfänge ihrer Kunst bis in das 10. Jahrhundert hinaufzurücken. Jene zwölf Meister sollten die Kunst erfunden haben; als der älteste wurde Klinsor oder Klingsohr genannt. Urkundlich erscheinen die Meistersinger im 14. Jahrhundert. Kaiser Karl IV. gab ihnen 1387 Wappenrecht und Freibrief. Der Hauptsitz des Meistergesangs war damals Mainz, auch in Frankfurt, Colmar, Würzburg, Zwickau und Prag wurde er eifrig betrieben; im nächsten Jahrhundert erreichte er in den freien Reichstädten Strassburg, Augsburg und Nürnberg, etwas später auch in Regensburg, Ulm und München seine Blüte und verbreitete sich im 16. Jahrhundert bis an die äusserste Ostgrenze Deutschlands, nach Mähren, Steiermark, Schlesien und bis nach Danzig hinauf. Neben Mainz wurden Nürnberg, Augsburg, Ulm und Strassburg die Städte, deren Meistergesang im grössten Ansehen stand. In Nürnberg fanden Wettsingen der Meistersinger noch nach dem dreissigjährigen Kriege statt. Christoph Harsdörffer, der Mitbegründer der Pegnitzschäferei, der es noch zu hören bekam, vergleicht ihre Art zu singen „dem Choral oder der Ebräermusik"; ja die Zunft erhielt sich bis in's 18. Jahrhundert, in Strassburg wurde die Gesellschaft am 24. November 1780 in feierlicher Versammlung der letzten sechs Mitglieder,[1]) die dabei zum letzten Male Gesangvor-

1) Ihre Namen mögen hier eine Stelle finden: Johann David Gütel, Schuhmacher, zugleich Obermeister, Joh. Georg Engel, Joh. Daniel Feyell, Johann Schenck, Joh. Dan. Kress und Leonard Rinck. Charakteristisch ist ihre Eingabe an den Magistrat, worin sie die Auflösung der Gesellschaft notificiren: „Die Ursache, welche Gelegenheit zur Verordnung und Anwachs bemelter Gesellschaft der deutschen Meistersänger vor einigen Jahrhunderten gegeben haben, ist längst erloschen, und kann sie noch heute weder der deutschen Sprach- noch der Dicht- und der Tonkunst einen Zuwachs mehr geben. Die Meistersänger sind in diesem Stück so weit herabgesetzt, dass man sich ihrer nur spottet; auch kann man's nicht eigentlich eine gottesdiensliche Handlung nennen, daher sothane Gesellschaft, die

träge hielten, freiwillig aufgelöst. Ein völliges Ende fand der deutsche Meistergesang überhaupt erst 1839, als die letzten vier Mitglieder der Ulmer Singschule ihre Innungszeichen, ihre Bücher und ihre Fahne dem dortigen Liederkranze mit einer förmlichen Urkunde übergaben. Die Kunstgesetze, hier zugleich Zunftgesetze, waren in der sogenannten Tabulatur verzeichnet, wo für jeden genau bezeichneten Fehler auch eine bestimmte Strafe festgesetzt war; zu überwachen, dass die Gesetze von den Singenden auch gehörig beobachtet würden, war Sache der unter dem „Merckmeister“ stehenden „Mercker“. Der Obermeister, Kronenmeister, der Merckmeister mit seinen Merckern, der Büchsenmeister (Kassirer) und Schlüsselmeister (Verwalter) bildeten zusammen den Zunftvorstand; die Zunftangehörigen theilten sich in Meister, Dichter, Singer und Schulfreunde. Der Meister legitimirte sich durch Erfindung neuer Gedichte und neuer Melodien, der Dichter sang eigene Gedichte nach fremden Melodien, der Singer wusste die gangbaren Melodien auswendig, ohne selbst in etwas als Erfinder aufzutreten, der Schulfreund besass eine genügende Kenntniss der Tabulaturgesetze. Wer in einem Hauptsingen den Preis davongetragen hatte, durfte Lehrlinge bilden, welche bei genügsamer Ausbildung „gefreit“, d. i. unter die Meister aufgenommen wurden. Wer die Tabulaturgesetze noch nicht völlig innehatte, hiess „Schüler“. Die Mitglieder insgesammt nannten sich „Liebhaber des teutschen Meistergesanges“. Sie betrachteten ihre Verbindung wesentlich als Bewahrung der Lehre rechten Gesanges. Jede Zusammenkunft hiess Schule und sie unterschieden gemeine Singschulen und Festschulen. Die Abhaltung einer solchen Schule oder Zusammenkunft wurde durch öffentlichen Anschlag bekannt gemacht: man wolle „eine öffentliche christliche Singschul“ abhalten, „Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiss, auch zu Ausbreitung seines heil. göttlichen Wortes“; daher wurde erinnert, „es solle auf gemelter Schul nichts gesungen werden, denn was heyliger göttlicher Schrift gemäss ist, auch verbotten seyn zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, desgleichen alle schandbahre Lieder.“ Dann wurde auch wohl Zeit und Ort des abzuhaltenden Singens näher bestimmt. Die Schulen wurden insgemein in den Nachmittagsstunden eines Sonn- oder Feiertages gehalten. In Strassburg versammelte man sich in der sogenannten „Zunftstube zur Luzern“ oder „Herrnstube“. Ausser der

---

in sechs Gliedern besteht, mit Ausnahme eines einigen, sich entschlossen auf ihr Constitut Verzicht zu thun und ihre wenigen Gefälle und Einkünfte Ew. Gnaden Disposition anheim zu stellen, mit der Bitte, dass solche dem neueren und nützlichen Institut der Philanthropen im hiesigen Waisenhaus einverleibt werden möge“. Der eine Meister, der von einer Auflösung nichts wissen wollte, war der Glaser Leonard Rinck.

schriftlichen Ankündigung wurden auch die mit religiösen und allegorischen Emblemen, Bildnissen berühmter Meistersinger u. s. w. buntbemalten Schultafeln[1]) ausgehängt als Zeichen des bevorstehenden Wettsingens.[2]) Im Saale oder der Kirche nahm bei Beginn der Schule das „Gemerck" die Sitze an der Oberstelle ein, war es in der Kirche, vor dem Hochaltar. Auch wer im letzten Singen den ersten Preis gewonnen, durfte sich in's Gemerck setzen und seine Meinungen über die Leistungen abgeben. Wurde ein sogenanntes „Freisingen" gehalten, so konnten auch Personen, die nicht zur Sängerzunft gehörten, auftreten; die Wahl der zu behandelnden Stoffe stand frei, aber es wurden die Leistungen keiner Beurtheilung unterzogen und es fand keine

1) Die Strassburger Schultafeln wurden früher auf der dortigen Bibliothek gezeigt. Die eine Tafel stellt im Mittelbilde den Parnass vor mit Apoll, den Musen und dem Quell Hippokrene, umgeben von den Bildern zwölf berühmter nicht-strassburgischer Meistersinger: „Heinrich von Effterdingen, der alt-Stoll, ein Panzermacher, der starke Bopp, der Reiner von Zwicken, Kantzler Auffinger von Steyermarck, Herr Wolff von Eschenbach, Herr Frauenlob von Maynz, Regenbogen ein Schmidt, Miglin ein Doctor, Walter von der Vogelweid, Marner, ein Edelmann, Cunrad von Würtzburg, ein Geiger". Neben diesem Mittelbilde zeigt der eine Flügel Adam und Eva, der andere ein Bild des Erlösers oberhalb des Erdballs. Die andere Tafel zeigt im Mittelbilde in wunderlicher Zusammenstellung den Orpheus, wie er die Thiere bezaubert, darüber Gott Vater mit dem Lamm der Offenbarung, den sieben Leuchtern, den vier Thieren Ezechiel's u. s. w. Diese Darstellung ist im Halbkreise von den Bildern zwölf Strassburger Meistersinger umgeben: Peter Pfort (aus Mechterstadt, trat 1591 in die Gesellschaft), Martin Gimpel, Friedrich Frommer, Melchior Christophel (ein Bäcker aus dem Würtembergischen), Martin Hosch (Schriftgiesser aus Basel), Saulus Fischer, Johann Beichter (Buchhalter), Veit Fischer (aus Neresheim, Schlosser in Strassburg), Hans Müller (gleichfalls Schlosser), Joseph Schnyter, Hans Schellinger (aus Durlach), Georg Burckhard (Schneider aus Strassburg).

2) Ausführliches über den Strassburger Meistergesang in einem ungedruckten ehemals in Strassburg sorgfältig aufbewahrten Buche „von der ... Kunst der Musika ... auch wie die Meistersänger auffkhommen vollkommener Bericht, zu Dienst und Ehren der löblichen und ehrsamen Gesellschaft der Meistersänger in der löblichen freyen Reichsstadt Strassburg, bestellt durch M. Cyriacum Spangenberg im Jahr Christi 1598". Sonst sind die Hauptwerke über den Meistergesang Joh. Christoph Wagenseil's Von der Meistersinger origine, praestantia, utilitate et institutis in: De civitate Norib. Altdorf 1697 und „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges" von Adam Puschmann von Görlitz 1574. (Neudruck bei Niemeyer in Halle 1888. Ueber Puschmann s. E. Goetze im N. Lausitzischen Magazin B. 53. Goerlitz 1877 S. 59 ff.) Jacob Grimm, Ueber den altdeutschen Meistergesang. Götting. 1811. J. Görres, Altdeutsche Volks u. Meisterlieder a. d. Handschr. der Heidelberger Bibliothek. Frankf. 1817, mit vielen willkürlichen Aenderungen und Ungenauigkeiten in den Lesarten. Die „Meisterlieder der Kolmarer Handschrift" gab C. Bartsch, Stuttgart 1862 (Lit. Ver. No. 68) heraus. G. Jacobsthal, Ueber die musikalische Bildung der Meistersänger (Zeitschr. f. deutsches Alterthum XX, 69 ff.) Ferner: E. Martin, Meistergesang in Strassburg. Strassb. 1882, und Strassburger Studien I, 76 ff. O. Lyon, Minne- und Meisterges. Lpz. 1883. S. 385 ff. Weiteres bei Goedeke u. Koberstein-Bartsch.

Preisvertheilung statt. Beides geschah im „Hauptsingen“, wo nur Angehörige sich hören liessen, die Stoffe der Bibel entlehnt sein mussten und auf jeden Fehler mit unerbittlicher Strenge „gemerckt“ wurde. Die Vorträge mussten frei, ohne Zuhilfenahme eines Buches oder sonst etwas Schriftlichen gehalten werden. Die vier Mercker theilten sich in ihr Wächteramt: einer achtete auf die Reime, der andere auf das Versmaass, der dritte auf die Melodie, der vierte hatte die aufgeschlagene Bibel vor sich, damit kein Verstoss gegen die „Geschrifft“ vorkomme. Die Mercker schrieben jeden bemerkten Fehler auf, der dann mit den in der Tabulatur darauf gesetzten Strafen gebüsst wurde. Man konnte 32 Hauptfehler begehen: als „mundiren“ d. h. zu hoch oder zu tief singen, „falsche Blumen“, Verzierungen, welche eine Melodie unkenntlich machten, „Vorklang“, Ansetzen zum Tone, ohne noch ein Texteswort hören zu lassen, Veränderung der Töne, eigenmächtige Aenderungen in einer fremden Melodie u. s. w. Wer ganz aus dem Geleise kam, von dem sagte man: „er habe sich versungen“; wer „irre wurde“, musste aufhören. Zuletzt wurden die Preise vertheilt, wie es auch schon die Ankündigung zu versprechen pflegte: „wer aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David- oder Schulkleinod verehrt werden, und der nach ihm mit einem schönen Kräntzlein.“ Der Hauptpreis für den, der „am glattesten“ d. i. ohne Fehler gesungen, bestand aus dem „Gehenke“ d. i. einer Schnur oder Halskette mit Medaillen. In Nürnberg hatte Hans Sachs dafür ein Medaillon mit dem Bilde König David's gespendet, das war eben jener Davidspreis oder die Davidskrone. Das „schöne Kräntzlein“ bestand aus künstlichen Blumen; wer es gewann, nahm beim nächsten Singen die Gaben und Geschenke der Besuchenden in Empfang. Die Gedichte hatten ihre bestimmte Form: sie war dreitheilig. Nach dem ersten und zweiten „Stoll“ (Strophe) die zusammen ein „Gesätz“ bildeten, folgte mit geändertem Versmaass und anderer Melodie der „Abgesang“. Ein ganzes Lied hiess ein „Bar“. Die Gesänge waren oft sehr umfangreich, bei Wagenseil werden Strophen von 34 gereimten Zeilen namhaft gemacht, ja es konnte deren Zahl bis auf 122 steigen. Breit ausgesponnene Gedichte dieser Art machten eine eigene Melodik nöthig, sie bequemt sich dem recitirenden Ton der langen Verse und Redesätze an und schwankt unter dieser Fessel ungeschickt, unschön und haltlos auf und ab. Unverkennbar ist ihre Verwandtschaft mit jener Weise des Minnesanges, welche sich mehr in recitirender als in liedmässig singbarer Form bewegt;[1]) aber es ist Alles weit schwerfälliger, roher,

1) Man sehe z. B. bei H. v. d. Hagen Th. 4 S. 775 die erste Melodie der Jenaer Handschrift und halte sie mit irgend einem beliebigen Meistersingerton zusammen.

man kann sagen plebejischer geworden. Wo im Minnesange bei aller Einfalt der Melodieführung eine gewisse Noblesse und ein poetischer Zug durchklingt, ist hier alles so nüchtern und geistlos wie möglich. Auch ein gewisser Anklang an den Gregorianischen Gesang, an die Psalmodie der Kirche, wie die Meister gewohnt waren Sonn- und Feiertags zu hören, tönt heraus, doch ohne eine Spur der Würde und Kraft, welche dem Gregorianischen Gesange eigen sind. Die Meistersinger hatten ihren Zunftschatz bestimmter Melodien oder „Weisen", denen Jeder nach Gutdünken sein Poëm unterlegen konnte, obgleich dem Meister die Erfindung eines neuen „Tones" keineswegs verwehrt war. Wurde die neue Melodie von den Merckern gebilligt, so setzte der Meister, der sie erdacht, seine Phantasie in Bewegung und gab ihr in Gegenwart zweier Mitmeister als Gevattern einen „ehrlichen nicht verächtlichen Namen", welcher insgemein höchst verwunderlich lautete: da gab es einen rothen Ton, einen blauen Ton, einen Blutton, eine geschwänzte Affenweis, eine kurze Affenweis, eine Rosmarinweis, eine blutglänzende Drahtweis, eine rothe Nussblütweis, traurige Semmelweis, spitzige Pfeilweis, Brundelweis, gelbe Lilienweis, gelbe Veigleinweis, gestreifte Saffranblümleinweis, Fettdachsweis, warme Winterweis, verschalkte Fuchsweis, englische Zinnweis, Blasii Luftweis, Beerweis, Adlerweis, hohe goldene Weis, Schreibpapierweis, spitzige Palmweis, einen gläsernen Halbkrügelton und wie diese vom barocksten Ungeschmack eingegebenen Benennungen sonst lauteten, zuweilen sogar mit mythologischen Anspielungen: „Orphei sehnliche Klagweis", „Cupidinis Handbogenweis" u. s. w. Die vier Hauptmelodien hiessen die vier „gekrönten Töne": es waren der lange Ton Heinrich Müglin's, Heinrich Frauenlob's, Marner's [1]) und Bartel Regenbogen's. [2])

Wie die Meistersinger sich als die legitimen Nachfolger der Minnesinger, ja den Meistergesang als die unmittelbare Fortsetzung des Minnegesanges ansahen, so hatten sie unter ihren Weisen auch eine Auswahl, welche sie nach berühmten Minnesingern benannten, wie die „Hönnweis" Wolfram's, den „abgespitzten Ton" Conrad's von Würzburg, den „grünen Ton", den „Ritterton",

---

1) Als sein Vorname wird bald Konrad, bald Ludwig angegeben. S. v. d. Hagen Th. 4. S. 524.
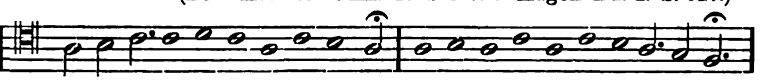
2) Der lange Ton Regenbogen's hatte dreiundzwanzig Reime, der kurze dagegen nur sieben. Eine Meistersingerdichtung von 1630 (v. d. Hagen, Minnesinger Th. 4. S. 894) gedenkt dieser Meister in Ehren:

Auch Doctor Heinrich Frauenlob
Thet seiner Kunst recht freie Prob,
Barthel Regenbogen ein Schmied
Hat auch gedichtet manches Lied:
— — Und Ludwig Marner wohlbekannt
— — Doctor Heinrich Möglin gross Gunst
Erlanget hat durch Singe Kunst.
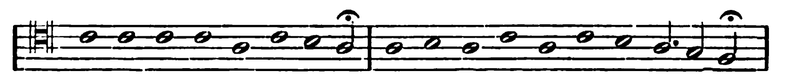
den „zarten Ton", den „überzarten Ton", die „Zugweis", den „vergessenen Ton", den „Spiegelton", die „Hagenblütweise", sämmtlich nach Heinrich Frauenlob benannt,[1]) Walther's „Kreuzton", Marner's „Prophetentanz", H. v. Efferding's „überkurzen Ton" und dessen „lange fröhliche Morgenweise", Wikram's „frischen Ton" und andere mehr.[2]) Haben nun die deutschen Minnesingerweisen auch nicht den an das Volkslied mahnenden leicht-melodischen Zug der französischen Trouveurmelodien, so sind sie doch unvergleichlich edler, belebter, melodiöser als diese von den Meistersingern nach berühmten Minnesingern benannten Töne, welche man vielmehr als echte Handwerkproducte des Meistersingerthums anzusehen haben wird. Sie machen ohne Ausnahme durchaus den Eindruck der schwerfälligsten Pedanterie, einer schwunglosen, geistlosen Recitation, monoton und aller Schönheit bar.

Im grünen thon Frauenlob's.

(Berl. Handschr. III. 13 bei v. d. Hagen Bd. 4. S. 927.)



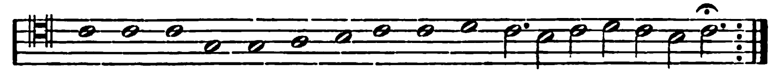
Al - le so hie be-trüglich Gegen den Almechtigen Got
Dann als Gott sendet tüglich Einen Propheten lo - be - sam



vnghorsam funden wer - den vnd verachten sei - ne ge - bot
Zu weisza - gen be-sun - der Wider Künig Je - ro - bo - am



ha - ben ein schröckliches Exempel
vnd auch den Al - tar zu Bethel
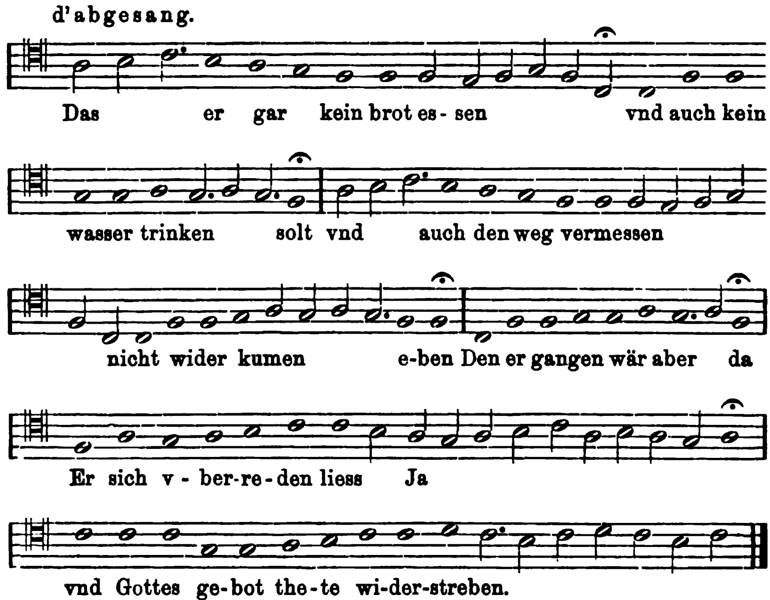


Im er - sten Kü-nigbuch am drei-ze - henden
vnd ge - bot im ernstlich vor seim hin-senden:

1) Der Leser findet diese und andere Sangweisen nach Berliner Handschriften der Nürnberger Meistersinger in Friedrich Heinrich von Hagen's Werke „Minnesinger" 4. Theil S. 921—936.

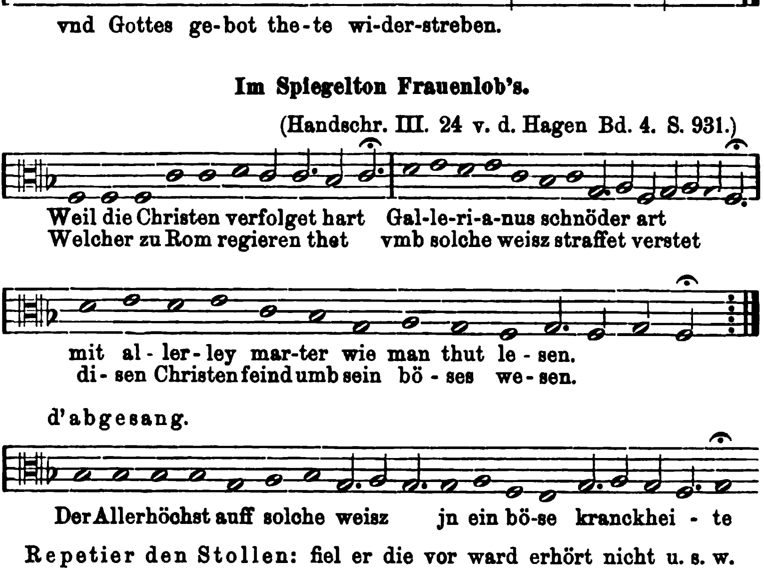
2) A. a. O. S. 938. Vgl. Goedeke, Germania XXVIII, 30—37.





Im Spiegelton Frauenlob's.

(Handschr. III. 24 v. d. Hagen Bd. 4. S. 931.)

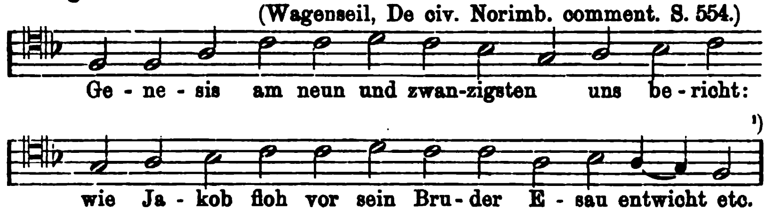


Repetier den Stollen: fiel er die vor ward erhört nicht u. s. w.

Eine Anzahl von Weisen rührte anerkannt von ehrsamen Bürger-Meistersingern her und wurde nach ihnen benannt: die Preisweis Melchior Christoff's, Burger's und Becker's zu Strassburg, die zarte Buchstabenweis Martin Häscher's, Schriftgiessers in

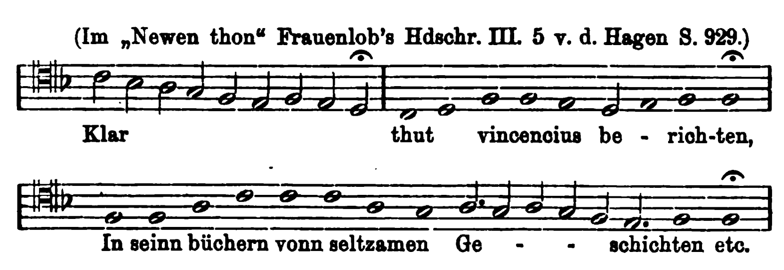
Strassburg, die hohe fröhliche Lobeweis Herrn Hanss Berchler's, Gastgebers zum Geist in Strassburg, der Froschton, also benannt nach dem Meister Frosch u. s. w. Es hat etwas Rührendes, die ehrliche, ungeschickte, schwerfäustige Bemühung zu sehen, mit welcher diese Handwerker in ihr hinter dem Ambos, dem Webstuhle oder auf dem Schusterschemel in steter Prosa gleichförmig hingehendes Leben etwas Poesie zu bringen suchten. Unwiderstehlich komisch wirkt es aber auch, wenn wir uns den Meister vorstellen, wie er, mit einem Seitenblick auf des Merkers aufgeschlagene Bibel, etwa im „langen Tone“ Heinrich Müglin's anfängt:

(Wagenseil, De civ. Norimb. comment. S. 554.)



Dieses pedantisch-vorsichtige Citiren der Bibel zu Anfang des Gesanges war durchaus gewöhnlich: „Matheus schreibt am achten: Christus drat in ein schiff“; „im heiligen Matheo klar | am fünfzehenden man | lesen kann: wie für Christo dar | die schrifftgelehrten dratten fortan“; „am zwei und vierzigsten beschreibet Esaias fein“; „in der Offenbarung Johannis haben wir | da leset Ir | an dem zwelfften gar mechtig | ein schönes Bild fürtrechtig“ u. s. w. Selbst bei weltlichen Geschichten nannte der Sänger gern seine Quelle:

(Im „Newen thon“ Frauenlob's Hdschr. III. 5 v. d. Hagen S. 929.)



Es ist natürlich, dass diese breitspurige Prosa jeden Funken von Poesie, wo ja einer glimmen wollte, erbarmungslos austrat. Im

1) Dieser endlose Gesang, die Liebes- und Heiratsgeschichte Jacob's enthaltend, spinnt sich in den einzelnen „Gesätzen“ nach den vier gekrönten Tönen ab. Man findet ihn auch bei v. d. Hagen a. a. O. S. 932 u. fg., und Forkel theilt in seiner Gesch. d. M. Bd. 2. S. 770 daraus den gekrönten Ton Barthel Regenbogen's mit.

Ganzen war die Kunst der Meistersinger von grenzenloser Nüchternheit. Trotzdem fand sie doch den allgemeinsten Antheil. Zur Genossenschaft der Strassburger Meistersinger, die vom Gründungsjahre 1490 bis 1780, dem Jahre ihrer Auflösung, 780 Mitglieder zählte, gehörten neben Schustern, Kürschnern u. s. w. auch Professoren, Doctoren, Pröbste,[1]) Beamte, Magistratspersonen; Fremde meldeten sich um die Stellen von Ehrenmitgliedern. Die Strassburger Akten melden: „am 3. Juni 1597 liessen sich zwölff Kauffherren aus Nürnberg, München, Ulm und Augsburg, welche sich in die ehrsame Gesellschaft der Meistersänger allhie begeben, einschreiben.“ Wohlhabende Personen setzten Vermächtnisse und Legate aus, wie 1646 Gabriel Braunstein, Mitglied des grossen Raths zu Strassburg, und dessen Gattin Aurelia Voltz: „Dieweilen wir beide testirende Eheleute das gottselige Werck und Uibung des löblichen teutschen Meistergesangs jederzeit hochgeliebt, dasselbe gleichsam von Jugend auf und nun über 40 Jahre fleissig besucht, so uns eine schöne Uibung Gottes seeligen Worts, Lehre, Trost und Vermahnung zu aller Gottseeligkeit, christlichen Tugenden, Glauben und Liebe so reichlich erfüllt, als legiren wir beide insgemein ermeltem löblichen teutschen Meistergesang jährlichen uff ihre Singschulen zehn Reichsthaler“ u. s. w. Jedenfalls hat der Meistergesang das Verdienst, der Musik im deutschen Bürgerhause eine Stätte bereitet zu haben. Aus den schönheitslosen Melodien der Meistersinger war freilich nichts zu gewinnen, aber wo man sich selbst eines so dürftigen Besitzthums freute, konnte sich unter günstigen Umständen auch Besseres einfinden und bleibend einbürgern. Die Hausmusik hat wirklich in Deutschland eine Pflege gefunden, wie sonst nirgends.

In Frankreich ging die Kunst der Troubadours zu derselben Zeit wie in Deutschland auch in Bürgerhände über. In Toulouse vereinigten sich 1323 sieben Bürger als *sept Trobadors de Tolosa* und veranstalteten durch öffentliche Ausschreibung 1324 einen poetischen Wettkampf, wobei ein goldenes Veilchen der Preis war. Dazu kam später auch eine silberne Rose als Preis für das beste Sirventes, eine silberne Ringelblume u. s. w. Im 15. Jahrhundert wurden diese in Verfall gekommenen Wettkämpfe unter dem Namen der *jeux floraux* durch Clemence Isaure, eine dichtungsfreundliche reiche Bürgerin (die „Sappho“ von Toulouse) erneuert. Ludwig XIV. setzte 1695 der Stiftung die klassische Perrücke auf, indem er sie zur *Académie de jeux floraux* umgestaltete. Die Toulouser Blumenspiele haben weder die französische Poesie noch die französische Musik wesentlich gefördert.

1) Z. B. Moritz Uberherr, Propst zu St. Peter in Strassburg 1597.

Noch weniger Bedeutung hatte eine ähnliche Verbindung von Toulouser Dichtern, die 1388 unter den Auspicien des Königs Johann I. von Aragon zu Barcelona entstand.

Im nördlichen Frankreich und den belgischen Landen gestaltete sich die Kunst der Troubadours allmählich zu der, wie man sagte, „sehr edeln Kunst und Wissenschaft der Rhetorik“ *(très noble art et science de rhétorique)* um. Die Vereine der „Rhétoriciens“, die sogenannten „Kammern“, zu denen sie sich in Belgien einigten, sind das Gegenbild der deutschen Meistersingerei: auch sie hatten ihre Preiskämpfe, in Belgien „Landjuveelen“ und „Haagspelen“ genannt, wobei ihre Leistungen unter der Controle von Merkern *(li bon entendeour)* standen, wobei aber die belgische Solidität auch solidere Preise an Silberbechern, Denkmünzen u. s. w. spendete; auch sie hatten ihre Hierarchie (die Häupter), wo aber vornehmere Titel als in der deutschen Zunftmeisterschaft tönten (Prince, Keiser, Deken, Hooftman en Facteur); auch sie hatten eine „Oberkammer“, die 1493 zu Mecheln Philipp der Schöne unter dem Namen „Jesus mit der Balsamblume“ errichtete, deren Vorsteher man den „souverainen Prinse“ nannte; und auch hier schlossen sich zahlreiche „Kammerbrüder“ dem Bunde an, wie denn bei dem Landjuveele 1561 zu Antwerpen nicht weniger als 1393 Rhetoriker zusammenkamen. Aber während die deutschen Meistersinger jenen Zunftschatz an Melodien besassen und sich nach der Singekunst benannten, wendeten sich die französischen und belgischen Rhetoriker (wie schon ihr Name, die „Redner“, andeutet) entschieden von der Musik, von der Singekunst zur blossen Kunstpoesie,[1]) für welche aus ihrer Mitte eigene Lehrbücher entstanden, wie Matthias Casteleyn's von Antwerpen 1548 geschriebene „Const von rhetoriken“, oder die ältere *„Art de dictier“* (Dichtkunst, Dictirkunst) des Eustache Deschamps, Theorien, deren Lehren freilich zumeist auf ängstliche Silbenzählerei und Reimhorcherei hinausliefen. Während die deutsche Meistersingerei gewissermaassen die Uebersetzung der freien ritterlichen Singekunst in das Spiessbürgerliche war, hatten die Gesellschaften der Rhetoriker etwas, von dem Exclusiven specifischer Literatenvereine, etwas das an die späteren Arcadier in Rom erinnern könnte, hätten nicht die belgischen Kammern[2]) durch öffentliche Aufführung von Schauspielen und durch die lustige Person, den Sot, der bei keiner Kammer fehlen durfte und bei festlichen

---

1) . . . „Die nordfranzösischen Rhetoriker“, sagt Ferd. Wolf a. a. O. S. 137, „bestrebten sich, die Dichtkunst immer mehr von der Sangeskunst loszutrennen und zur blossen Redekunst zu machen.“

2) Eine sehr anziehende Darstellung der belgischen Rhetorikerkammern findet sich in Leopold von Sacher Masoch's Aufstand in Gent S. 28 u. fg.

Aufzügen zu Esel mittrabte, einen dennoch volksthümlicheren Zug behalten. Die Rhetoriker verdienen aber trotzdem auch ihre Stelle in der Geschichte der Musik, denn gerade dadurch, dass sie sich so entschieden und ausschliessend der Dichtkunst zuwendeten und die Musik ungepflegt liessen, wurde diese in den Niederlanden in ganz eigenthümlicher Weise gefördert und rasch zu einer Ausbildung gebracht, die sie unter Zunftzwang und in einem Zwangsbündnisse mit der Wortdichtung nicht oder doch nicht so bald zu erreichen vermocht hätte, und durch welche sie rasch die Oberherrschaft über die anderen europäischen Länder errang.

Die Melodien der deutschen Minne- und Meistersinger hatten auf die Entwickelung der Kunst gar keinen Einfluss. Die deutschen Tonmeister des 15. und 16. Jahrhunderts, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Görg Blankenmüller, Heinrich Isaak, Sixt Dietrich, Gregor Peschin, Stephan Mahu, Laurenz Lemblin u. A. griffen zu kunstmässiger Verarbeitung nicht nach der monotonen Psalmodie der Meistersängerweisen, aus welcher gar nichts zu machen war, sondern holten die Melodieen aus dem unerschöpflichen Schatze des deutschen Volksliedes.[1]) Der Meistergesang war nicht eigentlich Volksgesang, er war vielmehr eine unter dem härtesten Zwange stehende Kunstpoesie und gehörte wesentlich mit zu dem ehrenwerthen Zopfe, der den Städten des heil. römischen Reiches hinten hing. Der Bauersmann mit Weib und Kind wollte nun

---

1) Bemerkenswerth ist es aber doch, dass ausnahmsweise zuweilen Meistersingerpoemen die Ehre widerfahren ist, einem kunstgerechten contrapunktischen Satze als Text unterlegt zu werden. Ein solches Stück findet sich in den Cantiones ultra centum (Augsburg bei Kriesstein 1540 No. LXXIIII), ist von Johannes Frosch componirt und es lautet dessen erste Strophe sehr erbaulich also:

Wilt du mit gmach ein sach
  nach nutz, on schmutz angreiffen, reiffen:
halt rat zuvor mit fug;
  dann wer zur that on rath und weyl
mit eyl will tringen — glingen
  muss ihm spat genug.
Drum langksam schleyss, neyss, scheyss
  nit ab, hab vor gut acht, tracht
wie du fort zum ort wöllest truken, ruken,
  mit gwaldt baldt wär umbsunst gunst, kunst
und sterk, merk ob du nicht mögst werden
  viel zu schwach, eyl gmach
  das du nit kriegest ungemach.

Diese bei den Meistersängern für eine besondere Kunst geltende Reimspielerei geht durch alle Strophen. Zum Schlusse steht, witzig genug, das Bild einer Schnecke in Holzschnitt. Die Melodie ist keine Meistersingerweise, sondern entweder einem Volksliede entnommen, oder von Frosch frei erfunden. Gänz ähnliche, vielleicht noch auffälligere Reimspielerei in des Nürnberger Stadtschreiber Beckmesser's Neujahrsliede, veröffentlicht von dem Hrsg. in O. Lessmann's Allgem. Deutschen Musikzeitung 1889, No. 1. S. 1.

seine ganz eigene ungenirte, naturwüchsige Musik haben, er wollte an der Kirmesse und sonst eins tanzen und sich mit seinen eigenen Liedern die Zeit kürzen. Für diese Bedürfnisse sorgten zahlreiche Schwärme fahrender Musikanten, Pfeifer und ähnliche Leute, welche im Sachsenspiegel als unehrlich und rechtlos erklärt,[1]) deren Kinder man als unehrlich geboren ansah und daher in keine Zunft aufnahm,[2]) die aber wo sie sich zeigten willkommen waren. Diese Kunstvagabunden[3]) sorgten dafür, dass die zur Zeit wenig beachtete Instrumentalmusik nicht ausser Uebung kam, sie mussten in der Bauernschenke, unter der Linde, wohl auch auf der Bürgerhochzeit oder im Rathhaussaale für die gesammte Bürgerschaft zum Tanze herzhaft darauf losspielen. Hier waren es ganz besonders die schallstarken Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken u. s. w., welche zur Anwendung kamen, und so haben diese wackern Leute für Technik und Ausbildung insbesondere der Blasinstrumente redlich das Ihrige gethan. Für den Bauerntanz war die Sackpfeife beliebt.[4]) In den Städten waren es die Stadtpfeifer oder Kunstpfeifer und Thürmer, welche, vom Zunftgeiste des Mittelalters zur Innung verbunden, von dem auf den fahrenden Spielleuten haftenden Makel frei wurden. Sie hiessen Pfeifer nach ihren Instrumenten. Im älteren Basler Todtentanz (nicht dem Holbein'schen) holt der Tod auch den Kilbenpfeifer, den er höhnisch frägt, was es für ein „Tänzel" setzen solle. Die Thürmer, welche kraft ihres hohen Aussichtspunktes in den unruhigen und kriegerischen Zeiten das Anrücken eines Feindes durch Horn- oder Posaunentöne zu signalisiren hatten,[5]) mochten

---

1) Buch I Art. 37. Kämpfer und deren Kinder, Spielleut und alle die unehrlich geboren seyn, die seyn all rechtlos.

2) Andler, Corpus 252. Const. Imperialium. Dagegen verfocht Thomas von Aquino (Summa II. quaest. 168 art. 3) die Meinung, der Stand der Histrionen sei, wenn sie ein ehrbares Leben führen, an sich nicht sündhaft.

3) Ermenrik von Reichenau (850) sagt: „Tu psalterium arripe, puto non alicujus mimi ante januam stantis, sed neque Sclavi saltantis.

4) Im Jeu de Robin et Marion (um 1270) sagt Robin, er werde die Musik zur Hochzeit besorgen: g'irai pour le tabour et pour la *muse au grant bourdon;* und Perette, ein Bauermädchen, schlägt einen Tanz vor:

. . . par amours faisons
la tresque e Robins la menra
s'il veut et Huars *musera*
et chil doi autre corneront.

5) Dass der Thurmwärter der Ritterburg vom Thurme herab durch ein gesungenes Taglied den Morgen ankündigte, zeigt eine Stelle bei Hermann von Fritslar 4178:

der wechter uf der Zinne saz,
sine tageliet er sanc,
daz im die stimme erclanc
von grozem done,
er sanc also schone:
„der tag der schinet in den Sal
wol uf ritter uber al,
wol uf , ez ist tag."

allmählich in müssigen Stunden auf ihrem weittönenden Instrument ganze Liedermelodien blasen lernen; an Festtagen oder wohl auch Abends vom Thurm ein frommes Lied über die Stadt hintönen zu lassen schien erbaulich, ohnehin diente das „Hornplasen“ auf einem Orgelwerk an vielen Orten statt des Glockengeläutes.[1]) Um den kunstfertigen Thürmer, der schon kraft seiner Wohnung im Domthurm so zu sagen ein Mann der Kirche und folglich eine Art Respectsperson war, schaarten sich andere Horn- und Pfeifenbläser, Gesellen, die ihm jene Chorale an besonders festlichen Tagen vollstimmig blasen halfen, die er bei Tanzmusiken als Meister leitete. So wurden also die „Thürmer“ Hauptrepräsentanten dieser Art von Musik. Die Kunstmusik hatte in diese naturwüchsige Musikantenpraxis nichts hineinzureden; dafür nannten die Gelehrten die natürliche Durscala von *C*, deren sich jene gern bedienten, *modus lascivus*,[2]) obgleich Marchettus von Padua seinerseits ganz bestimmt erklärt, es sei die einzige wirklich natürliche Fortschreitung. Glarean erwähnt, dass „die gemeinen Geiger und Pfeifer sechs Tonarten und zwar Ionisch, Hypoionisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixolydisch in *ut* moduliren, vier dagegen, nämlich Dorisch, Hypodorisch, Aeolisch und Hypoäolisch, in *Re*“.[3]) Engelbert von Admont bemerkt: „Metrisch ist die Art der Histrionen, die man in unserer Zeit Cantoren (Sänger) nennt und die vor Alters Poeten hiessen, welche allein nach dem Gebrauche metrische oder rhythmische Gesänge erfinden, um damit die Sitten zu rügen oder zu bilden und das Gemüth zur Ergötzung oder Trauer zu stimmen. Der melodische Modus gehört den Lyranten und Pfeifern, welche gleichermassen aus dem blossen Gebrauche tonrichtige *(tonales)* Melodien auf ihren Leyern, Pfeifen und anderen Instrumenten componiren und sich durch Naturanlage und Uebung *(per naturam et usum)* der Kunst so viel als möglich nähern, wie ja auch Aristoteles sagt, dass Viele ohne Kunst machen was zur Kunst gehört, und umgekehrt Viele, was sie durch Kunst wissen thatsächlich hervorzubringen nicht vermögen.“[4])

---

1) Ein solches Hornwerk findet sich noch im Kloster Heiligenkreuz in Unterösterreich. Es gibt den *C*-dur-Accord an und ist auf weite Strecken zu hören.

2) „Primo è per natura atto ad esprimere, danze balli, Et perciò da alcuni, è detto *modo lascivo* (*Artusi*, l'arte del Contrapunto I, 1598, S. 74, bei diesen späteren Theoretikern war der Modus ionicus der erste, d. h. *C*-dur). Aber Marchettus von Padua sagt: Est namque *naturalis cantus ille, qui in omni quarta conjunctione sonorum semper diatessaron habet, nec umquam potest aliter naturaliter reperiri.* Naturalis emin ab hoc dicitur eo, *quod naturaliter vox humana in omni quarta voce sive inter quatuor voces semper proferre semitonium delectatur* (Lucid. Tract. VIII cap. 4).

3) Dodecachordon II. 15.

4) De Mus. I. 3 bei GS Bd. 2. S. 289.

In Frankreich gab es zahllose Jongleurs, einzeln und in ganzen Banden, welche, ohne im Dienste eines Troubadours oder eines Vornehmen zu stehen, das Land musicirend und allerlei Gaukeleien, auch wohl Schelmenkünste treibend[1]) durchzogen. Als in den Städten bessere, dem Landstreichen und Landstörzen eben nicht geneigte Leute mit Musik ihr Brot zu verdienen suchten, thaten sie sich in Deutschland, England und Frankreich zu Innungen zusammen, deren älteste in Deutschland die 1288 zu Wien gegründete St. Nicolaibruderschaft war. In der Folge sah sich dieser Verein der Nicolaibrüder, als er in allerlei Bedrängniss gerieth, nach einem mächtigen weltlichen Schirmherren um und wählte dazu den Erbkämmerer Herrn Peter von Eberstorff, der das Amt 1354 bis 1376 bekleidete und als „Vogt der Musikanten" das „oberste Spielgrafenamt" errichtete, welche eigenthümliche Behörde durch vier Jahrhunderte in Wien bestand. Da sich allerlei Missbräuche einschlichen, übermässig gesteigerte Abgaben gefordert wurden und Jurisdictionsanmassungen unterliefen, wurde 1777 das Spielgrafenamt auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia völlig reformirt und endlich 1782 von Kaiser Joseph II. ganz aufgehoben. Eine ähnliche Gerichtsbarkeit übten in Deutschland in Folge kaiserlicher Belehnung einzelne Städte oder Geschlechter, welche dann zur Beaufsichtigung und Leitung der ganzen Pfeiferzunft eigene „Vicarios" oder „Locumtenentes" bestellten, die man insgemein „Pfeifferkönige" nannte.[2]) So ist urkundlich überliefert, dass Bruno Herr von Rappoltzstein (Rappoltstein) „das kunigreich varender Lüte zwischen hagenawer vorste und der Byrse, dem Ryne, und der Virst Heintzmann Gerwer dem Pfiffer"

---

1) Es war nicht immer eine Garantie gegen lose Streiche, wenn die Musikanten selbst auch in königlichen Diensten standen. So heisst es in der Dichtung Ottackers, wo von König Manfred (dem Hohenstaufen, Friedrich II. Sohn) und von dessen „gigaeren" und „vidlern" die Rede ist (von d. Hagen a. a. O. S. 874):

„Sold ich ir namen vâren,
Die noch vidler hiezen
Des möht' iuch wol verdriezen;
Ir was ôt mêr dan genuok
Unt triben solhen unvuok
Daz im die stete wurden gram;
Dâ von er grôzen schaden nam."

2) Gottfried von Vignois erzählt, dass zu Beaucaire 1175, als Heinrich II. von England eine Versammlung dahin berufen hatte, um den Frieden zwischen Aragon und Toulouse zu vermitteln, neben andern Gunstbezeigungen gegen die anwesenden Troubadours und Jongleurs auch ein gewisser Wilhelm Mita zum König super histriones universos gekrönt werden sollte, wozu die Gräfin von Urgel eine Krone im Werthe von 40,000 Sols spendete (Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 397). Das hatte aber nur die Bedeutung einer persönlichen Auszeichnung für den Gekrönten.

verlieh. Als Heintzmann in Alter und Krankheit seine königliche Würde nicht länger behalten mochte, verliehen Schmassmann und Ulrich, Herren zu Rappoltstein, kraft des denselben Herren zu Rappoltstein, „als lange das, was niemant verdenket, zu einem rechten erbe lehen" gegebenen Rechtes die Stelle des Pfeiferkönigs dem „Pfiffer und varenden manne" Henselin. Die darüber ausgestellte Urkunde ist vom Jahre 1400 datirt. Der Pfeiferkönig war Meister der Zunft, ihm lag ob zu sorgen, „dass kein spielmann, der sei ein pfiffer, trummenschläger, geiger, zinckhenbläser oder was der oder was die sonsten für spiel und khurtzweil treiben khennen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen, auch sonst zu offenen Dentzen, gesellschafften, gemeinschafften, schiessen oder anderen khurtzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye dann zuvor in die bruderschaft uff- und angenommen." Die Statuten der Pfeifer im Ober- und Unterelsass (die eben unter den Grafen von Rappoltstein standen) setzten fest, dass zum Ausüben der Musik in Dörfern ein Jahr, in Städten zwei Jahre Lehrzeit nöthig waren. Unbefugtes Musiciren wurde mit einer Geldbusse und Confiscation des Instrumentes gestraft. Am 16. März 1606 erneuerte Graf Eberhard von Rappoltstein, der als „Geigerkönig" (wie der Titel lautete) belehnt war, die Statuten. Der „Pfeiferkönig" war nur der Stellvertreter des Geigenkönigs und folglich eine untergeordnete Person. Die Könige hielten sogar jährlich einen sogenannten „Pfeifertag", an dem sie nebst einem Schultheiss, vier Meistern, zwölf Beisitzern (Zwölfern) und einem „Weybel" über Streitigkeiten, Unbill und Ungebühr nach Recht Urtheil sprachen. Im untern Elsass versammelte sich das Pfeifergericht jährlich am 15. August zu Bischweiler: oft an 300 Zunftgenossen kamen, ein Jeder mit einer silbernen Medaille geziert, im Zunfthause „zum Löwen" zusammen. Man huldigte dort dem Geigerkönig, doch nur in die Hände des „mit dem Ambacht des Kunigreichs varender Leute" betrauten Pfeiferkönigs und zahlte den jährlichen Beitrag in die Zunftlade ein, nahm neue Mitglieder auf u. s. w. Dann wurden Händel geschlichtet, das Pfeifergericht verhängte unter Umständen Geldstrafen bis zu 100 Gulden. Wer sich beschwert erachtete, konnte an den Oberherrn appelliren. Die zähe Lebenskraft alles Zunftwesens, die den Meistersingern ihre Existenz bis auf unsere Tage fristete, bewährte sich auch bei der Pfeiferzunft, noch 1838 lebte zu Strassburg hochbetagt das letzte Zunftmitglied, der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy.[1])

In England gab es, wie wir aus einem von Johann von Gaunt im Schlosse zu Tutbury am 22. August 1381 ausgestellten

1) Vergl. Allgem. Leipz. Mus. Zeitung, Jahrgang 1838. S. 752. 753.

Freibriefe erfahren, ebenfalls Musikantenkönige. In dieser Urkunde wird dem Könige der Minstrels das Recht ertheilt, alle Minstrels greifen und verhaften zu lassen, „welche sich weigern sollten die ihnen zu Tutbury alle Jahre am Tage der Himmelfahrt Mariä zukommenden Dienste *(Service and minstrelsy)* zu leisten.“ An diesem Tage (16. August) wurde nämlich in Tutbury über die Musikanten Gericht gehalten und dabei der König mit seinen ihm beigegebenen Beamten gewählt, denn diese Würden dauerten immer nur ein Jahr. Die Musiker versammelten sich im Hause des „Bailiff of the manor“ und zogen dann feierlich in die Kirche, wobei der König, dessen Würde mit dem Tage endete, zwischen dem „Bailiff“ und „Steward“ ging. Nach dem Gottesdienste wurde im Saale des Schlosses der Gerichtstag mit Geschworenen gehalten, welche letzteren aus ihrer Mitte den König für das nächste Jahr wählten. Sofort hielt der Steward eine Ansprache, deren Inhalt im Wesentlichen an Würde und Vortrefflichkeit der Instrumentalmusik erinnerte, an ihr ehrwürdiges Alter, ihre Macht über die Gemüther, ihren Beruf Gottes Lob zu verkünden, und welche mit der Ermahnung schloss, Ehrbarkeit und guten Ruf zu bewahren. Dann wurden Streitigkeiten geschlichtet, Geldstrafen verhängt u. s. w.[1]) Zu Beverley in Yorkshire bildeten die Minstrels von Altersher eine eigene Brüderschaft.[2]) Bei so strenger Zucht wurden die Musikanten und Pfeifer meistens auch ganz ehrbare Leute, die sich auch durch Kunstfertigkeit auszuzeichnen suchten. Die Limburger Chronik berichtet zum Jahre 1360: „auch hat es sich also verwandelt mit dem pfeyffenspiel und hatten aufgestigen in der Musica, das die nicht also gut war bishero, als nun angangen ist, dann wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter pfeiffer war im Lande, der dauchte jhn jtzund ein slichten.“ Aber der Familienzug, dass die Instrumentalmusiker von Jongleurs und Landstreichern abstammten, verlor sich doch nicht so ganz und blieb noch tief in's 16. Jahrhundert hinein kenntlich. Virgil Haug sagt in der Vorrede

---

1) Hawkins, Hist. of M. Bd. 2. S. 64 u. fg.

2) History of domestic manners and sentiments in England. By Thomas Wright S. 192. Diese Brüderschaft „was of some consideration and wealth in the reign of Henry VI; when the church S. Marys in that town was built, for the minstrels gave a pillar to it on the capital of which a band of minstrels were sculptured.“ Sie stehen ihrer fünf, gut gekleidet, nebeneinander und musiziren auf einer Langflöte, Laute, einer riesenhaften Bassflöte, Geige und (der letzte) auf einer Pfeife und Trommel. Ihre Beamten waren ein Alderman und zwei Stewards oder Seers (d. i. Seachers). In ihren Gesetzen (a copy of laws of the time of Philip and Mary) heisst es unter anderm: „no mylner, shepherd, or of other instrument, shall sue (follow) any wedding, or other thing that pertaineth to the said science, except in his own parish.“

seiner Erotemata (1545) ohne Weiteres: Instrumentalist und Parasit und Schalksnarr sei so ziemlich ein und dasselbe.[1])

In Frankreich[2]) bildete sich 1330 die *Confrérie de S. Julien des menestriers.* Bekanntlich hatte jede Brüderschaft ihren König, sogar die Bettler ihren *roi Pétaud*, an dessen Hofe, nach dem Sprichworte, Jedermann den Herrn spielte. Die Minstrels unterwarfen sich denn auch ihrem *Roy des menestriers (rex ministelorum* bei du Cange), später *roi de Violons* genannt. Schon 1295 war unter Philipp dem Schönen ein gewisser Jean Charmillon durch einen königlichen Brief zum Vorsteher der ganzen Musikantenzunft ernannt. Ein solcher Geigerkönig fing seine Mandate hochtönend genug an, wie z. B. im Jahre 1338: *„Je, Robert Caveron, Roy des menestreuls du royaume de France.“* Von der weiteren Reihenfolge dieser Regenten wissen wir nur, dass 1630 die Krone an einen gewissen Dumanoir I. kam, welchem ein Dumanoir II. folgte, dessen Regierung eine Epoche heftiger

1) . . . ineptulos quosdam cantores, magna vero ex parte *instrumentarios* saepe stipis unius causa, sese non hujus artis tantum sciolos, sed et parasitos potius ac ludiones et, quod turpius est, etiam moriones quasi exhibere. (Virg. Haug, Erotem. mus.)

2) Vgl. zu diesem Abschnitt: Schletterer, Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige (Studien zur Geschichte der franz. Musik. Bd. II). Berlin 1884, woselbst sich weitere Literaturangaben (S. 1) finden. Ferner: Lavoix, La musique au siècle de S. Louis (in: Recueil de motets franç. des XIIe et XIIIe siècles p. p. Gaston Raynaud) S. 377 u. G. Kastner, Parémiologie mus. Paris s. a. S. 651.

3) Dieser Wilhelm Dumanoir II. hatte den Einfall, eine vom 16. Juni 1693 datirte Sentence de Police zu erwirken, wonach alle Orgelmeister, Claviermeister u. s. w. gehalten sein sollten, sich in die Confrérie einzukaufen. In Folge dessen entstand zwischen dem freien Künstlerthume und dem gezünfteten Kunsthandwerke freilich ein heftiger Conflikt, bei welchem König Dumanoir II., der Selbstherrscher aller Musiker werden wollte, sehr energisch auf die Wahrheit aufmerksam gemacht wurde, dass sich Zeiten, Sitten und Ansichten seit dem 14. Säculum etwas geändert. Franz Couperin, der treffliche Orgel- und Clavierspieler, appellirte mit mehren Kunstgenossen, Nivers, le Bégue u. s. w., gegen den Polizeibefehl. Dumanoir replizirte, „dass selbst der grosse Lully „ayant été violon de la grande bande du roy“ sich habe fügen müssen. Mit nichten, duplizirten die Künstler, der grosse Lully habe vielmehr die Confrères für „maistres aliborons“ und „maistres ignorants“ erklärt, er habe seine Kunst bei den Sieurs Metru und Roberdet und Gigault, Organisten von St. Nicolas des Champs, erlernt u. s. w. Ein Spruch des Parlaments, vom 7. Mai 1695 entschied endlich den Streit in einer Weise, die, wie es scheint, Dumanoir II. bewog, der Krone noch in demselben Jahre zu entsagen und vom Throne zu steigen, der jetzt bis zum Jahre 1741 erledigt blieb. Die Confrérie gab aber ihre einmal angeregten Interessen nicht so leicht auf. Ludwig XIV. brauchte Geld zur Führung des spanischen Successionskrieges. Die Confrérie von St. Julien erbot sich, 22,000 Francs für das Recht zu zahlen, alle Musikmeister ihrer Jurisdiction unterwerfen zu dürfen (de soumettre à sa jurisdiction les maîtres de clavecin, de dessus et basse de viole, de theorbe, de luth, de guitare et de flûte allemande). Die angebotene Summe war rund, durch ein

Unruhen wurde.[3]) Endlich machte ein königliches Dekret vom 31. März dem ganzen Königthum der Geiger ein Ende, da es damit noch weniger zu bedeuten hatte als mit dem Reiche des Königs Pétaud. Die Mitglieder der Pariser Confrérie hiessen anfangs Compagnons Jongleurs, Menestriers, später nach einer von Karl VI. im Jahre 1401 bestätigten Neugestaltung der Gesellschaft *menestrels, joueurs d'instrumens tant haut que bas.* Die Gesellschaft bewohnte die rue de St. Julien des menestriers, ganz nach Art der Innungen, die ganze Gassen einnahmen, wie die Tuchmachergassen, Tischlergassen, Eisengassen u. s. w. unserer alten Städte bis heut in Erinnerung halten. Wer Eisenwaaren benöthigte, ging in die rue de la ferronerie, und wer zu einer Hochzeit oder sonst Musik nöthig hatte, machte seine Bestellungen in der rue St. Julien. Das Portal der dort befindlichen Kirche St. Julian der Minstrels *(St. Julien des menétriers)* liess ein gewisser Colin Muset, der sich vom einfachen Jongleur zu einem Manne von Ansehen und Vermögen emporgearbeitet hatte, mit Statuen ausschmücken. Eine davon, eine geigenspielende Figur in Talar und Barett, gilt für sein eigenes Bild.[1])

Patent (lettres-patentes) vom 5. April 1707 wurde allen Musikern bei Strafe von vierhundert Livres untersagt, Musiklektionen zu Hause oder in der Stadt zu geben, ehe sie sich nicht als Tanzmeister (maîtres à danser) in die Confrérie eingekauft. Natürlich protestirten die Künstler auf das Energischeste, so dass das Patent zurückgenommen und mit einem anderen Patent vom 25. Juni den Musiklehrern und Musikern das Recht der freien Ausübung ihrer Kunst gesichert wurde. Von einer Zurückstellung der 22,000 Francs war weiter keine Rede, man bestätigte dafür der Confrérie ihre bisherigen Rechte, die ohnehin kein Mensch angefochten hatte. Trotz all' dieser unangenehmen Erfahrungen liess es sich der letzte Geigerkönig, der den ominösen Namen Guignon führte und wenigstens das Verdienst hatte, wirklich ein ausgezeichneter Geiger zu sein, nachdem er durch ein Dekret Ludwig XV. vom 15. Juni 1741 in seiner Würde bestätigt worden war, einfallen, die Musiker Frankreichs als Unterthanen behandeln zu wollen, und liess 1747 in diesem Sinne ein neues Reglement ausgehen. Die Pariser Organisten Daquin, Calvières, Armand, Louis Couperin, beide Forqueray, beide Clérambault und Marchand empörten sich gegen diese Anmaassung und Guignon wurde durch einen Parlamentsspruch vom 30. Mai 1750 in die gebührenden Grenzen gewiesen. Die erlittene Niederlage benahm dem Könige Guignon alle Lust zu weiteren ähnlichen Versuchen, indessen führte er das Regiment bis zum 3. Februar 1773, wo auch er wie sein königlicher Vorgänger Dumanoir II. resignirte.

1) Bei Jubinal sind Verse citirt, in denen sich Colin Muset über einen Vornehmen beklagt:

Sire quens, j'ai vielé
Devant vos en vostre ostel;
Si ne m'avez riens donné
Ne me gages acquiter.

Vierzehnter Abschnitt.

Das Volkslied und die Musik der geistlichen Schauspiele.

Das Volk sang seine eigenen Lieder. Die kunstlosen Worte der Dichtung, oft naiv und herzlich, oft schalkhaft, zuweilen derb, wurden wohl einer gangbaren Kunstpfeifermelodie untergelegt, oder es wurde umgekehrt eine neue beliebte Melodie von den Kunstpfeifern in ihr Repertoir aufgenommen, wie die Limburger Chronik zum Jahre 1351 berichtet, wo man in Deutschland ein Lied sang: „das war gemein zu pfeiffen und zu trommeten und zu allen Freuden." Dieselbe Limburger Chronik erzählt zum Jahre 1374 von einem mit dem Aussatze behafteten Barfüssermönch, der viele Lieder erdachte „und was er sang, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen und andere Spielleut furten den Gesang und das Gedicht." Es klingt rührend, wenn wir die Worte des Unglücklichen hören:

Mai, Mai, Mai,
Du wunnigliche Zeit
Menniglicher Freude geit
Ohne mir, wer meinte das?

oder:

Man weist mich Armen vor die Thür
Untreu ich spür
Zu allen Zeiten.

Die Limburger Chronik meint: „und was das alles lustiglich zu hören." Vom Volksliede weiss man nicht immer, wie hier, zu sagen, woher es gekommen sei. Es gleicht der Feldblume, die am Morgen in stiller Lieblichkeit, in anmuthiger Einfalt aufgeblüht dasteht, und niemand weiss zu sagen, wer sie gepflanzt hat. Zuweilen ist es wohl irgend ein fahrender Geiger oder Pfeifer, ein Handwerksbursch, ein Soldat u. s. w., der eine neue Weise erdenkt; was er erdacht hat, wird nachgesungen, dabei aber macht sich das Volk einzelne Wendungen des Textes der Melodie mundgerecht nach seiner Art und seinem Geschmacke, das ganze Volk componirt daran, bis sich endlich eine bestimmte Gestalt des neuen Gesanges feststellt, die dann freilich auch Jahrhunderte lang eine unverwüstliche Lebenskraft zeigen kann. Der Charakter eines Volkes drückt sich daher auch kaum irgendwo so deutlich (und meist so ansprechend) aus als in seinen Liedern.[1]) Aus

1) Sehr Wahres sagt über diesen Punkt August Reissmann in seinem Buche: Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Cassel 1861. S. 27.
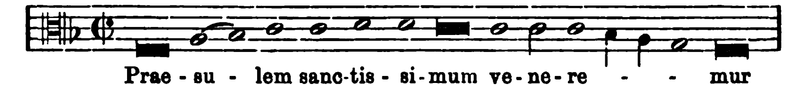
manchen Liedern dagegen, wie aus dem „*Praesulem sanctissimum veneremur*", guckt echter Mönchshumor heraus; wir dürfen sie als Klosterproducte gelten lassen, tolle Sequenzen bacchischer Art.[1]) Das Volk lachte und sang sie nach.

In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit, es bildet neben dem Gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht.[2]) Es war der unerschöpfliche Hort, dem die grössesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht blos weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der grössesten und ernstesten Art, ganze Messen u. s. w. aufbaueten. Es ist bekannt, dass vom letzten Viertel des 14. Jahrhunderts anfangend bis in das 17. Jahrhundert hinein jede Messe (die wenigen „*Missae*

---

1) Auch sogar die Melodie:

(Aus Forster's „das andern theyls viler kurtzweiliger frischer Teutscher Liedlein u. s. w. Nürnberg MDLXV".

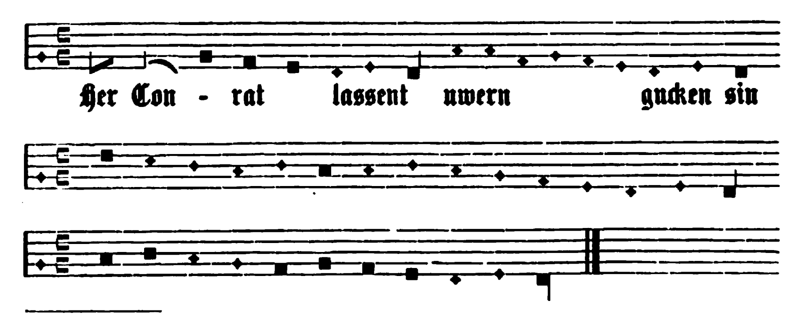


Dieser solennen Intonation schliesst sich an: „Gaudeamus, wöllen wir nach Gras gan, Hollerey o, so singen vns die vögelein u. s. w." Dagegen hängt le Meistre im Quodlibet (No. 90 der geistl. und weltl. teutschen Gesäng 1566) das Lied an: „so trinken wir alle diesen wein mit schalle". Eine kecke Parodie des Ritualgesanges ist das „vitrum nostrum gloriosum" bei Forster a. a. O. No. LV.

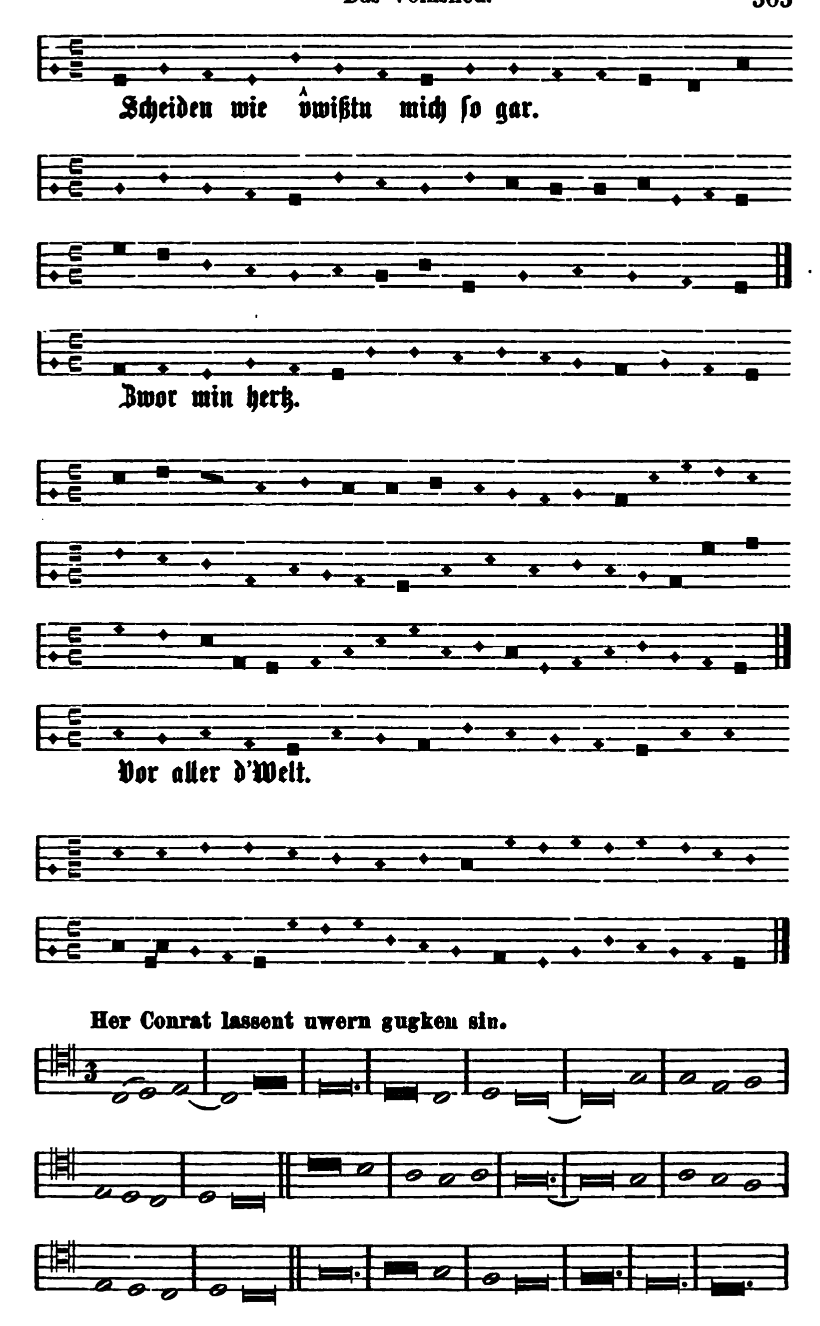
2) Viel zu wenig ist diese Wahrheit bisher berücksichtigt worden. Die Geschichte der Musik war bisher zu sehr eine „Geschichte der contrapunctischen Polyphonie." Muss nicht, wer z. B. bei Kiesewetter Belehrung sucht, des Glaubens werden, als habe vor 1600 gar keine Melodie existirt? Dass italienische Geschmäckler, wie Arteaga, den Volksgesang tief verachteten, ist ganz natürlich; auch in Frankreich hat die officielle mit Boileau's Perrücke gekrönte Aesthetik nie viel Sinn für dergleichen gehabt. Anders ist es (jetzt wenigstens) in Deutschland, wo Herder mit seinen „Stimmen der Völker", wo des „Knaben Wunderhorn" u. s. w. bewiesen hat, dass Poesie Poesie bleibt, auch wenn sie nicht von einem von Pfalzgrafenhand creirten und gekrönten „kaiserlichen Poeten" herrührt. — Eine Hauptquelle für die Geschichte und Kenntniss des deutschen Volksliedes ist Franz A. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12.—17. Jahrhundert. Leipz. 1877. Auf S. 769 ff. findet man einen reichhaltigen Nachweis über die gesammte einschlägige, alte wie neuere Literatur. Ergänzungen hierzu bietet Alex. Reifferscheid in den Westfälischen Volksliedern in Wort und Weise, Heilbronn 1879. Desgl. Roch. Frh. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Berlin und Stuttgart. (Kürschner's Deutsche Nationalit. Bd. 13). Die übrige Volkslied-Literatur siehe bei Koberstein-Bartsch und Goedeke.
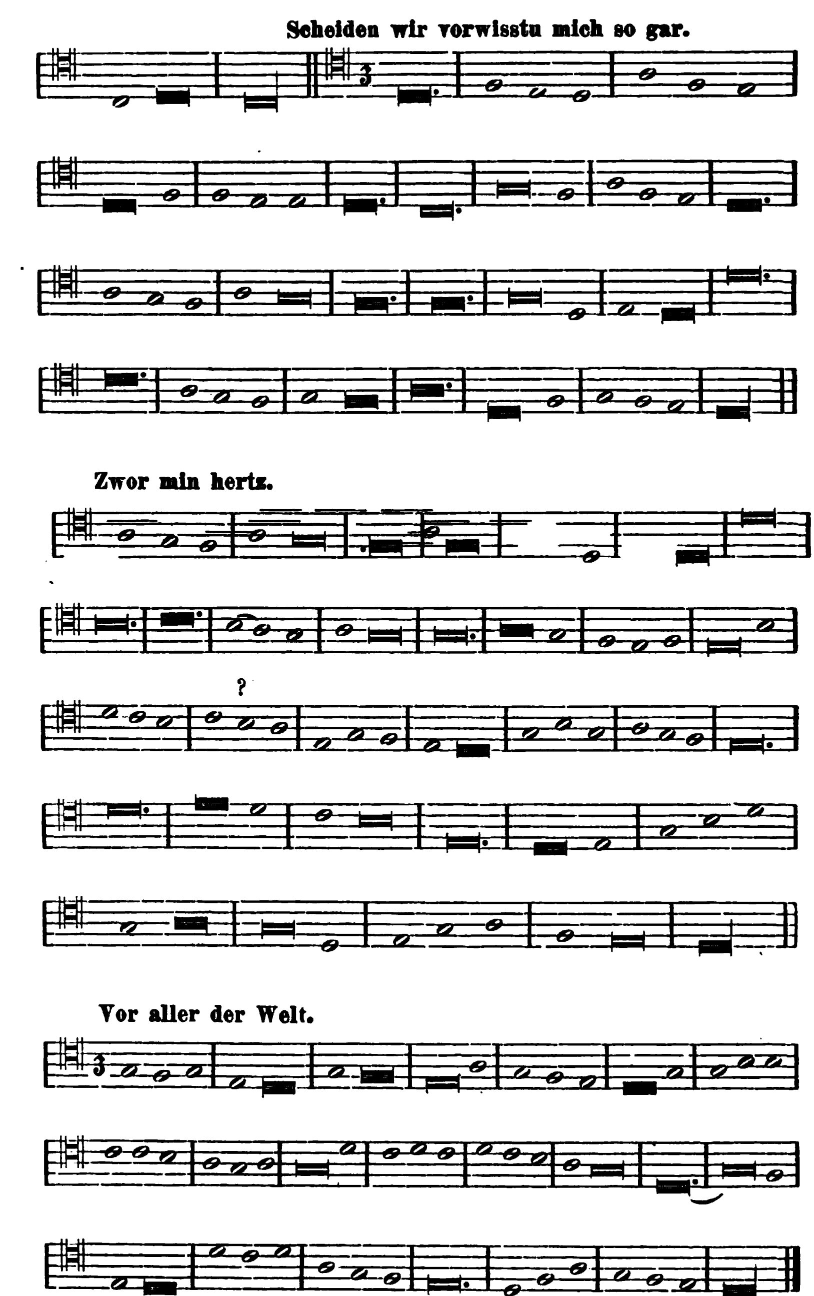
sine nomine" als seltene Ausnahmen abgerechnet) einen eigenen Namen nach dem zu Grunde gelegten Motiv hatte, wobei die weltlichen Liedern entnommenen Titel ebenso häufig sind als die von Antiphonen oder Hymnen herrührenden. Was die grossen Meister dazu bewog, war nicht Armuth an Erfindungskraft. Der Umstand, dass sich in den Anfängen der Harmonie (dem Organum, dem späteren Déchant) die zweite Stimme immer einem gegebenen Gesange, einer ritualmässigen Melodie der ersten Stimme gesellte, hatte daran gewöhnt das Grundmotiv, den „Tenor", eines mehrstimmigen Tonsatzes immer als einen dem Componisten gegebenen Ausgangs- und Anhaltspunkt anzusehen, welchen er bald einem Volksliede, bald einer Antiphone u. s. w. entnahm. Für die Tonsetzer war, wenn sie ein Lied u. s. w. unverändert als Tenor verwendeten und es in ein kunstreiches Stimmengeflecht einwoben, dieses fremde Motiv nicht Mehr, als was für das Gyps- oder Thonmodell des Bildhauers das innere, den Kern bildende Holzgerüste ist, welches hinter der darüber geformten Götter- oder Heldengestalt versteckt bleibt, ob es gleich das Ganze zusammenhält. Wo aber das Motiv auch in den anderen Stimmen zu Tage trat, den Tonsatz in thematischer Arbeit beherrschte, da nahmen es die Meister so unbefangen, wie der Prediger den Text, über den er predigen will, der Bibel entnimmt, wie der Künstler sich das freistehende Naturprodukt zueignet, um durch sein Zuthun daraus etwas ganz Neues, Eigenes zu schaffen.

Das Volkslied geht von Mund zu Mund und strömt im Gesange hin; das Volk selbst denkt nicht daran, seine Lieblingsweisen in Notenzeichen zu fixiren. Aber zu allen Zeiten haben sich Sammler und Aufzeichner dafür gefunden. Zu den ältesten Aufzeichnungen dieser Art gehören deutsche Volksliederweisen, welche dem musikalischen Lehrcompendium des H. de Zeelandia (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) in der Prager Universitätsbibliothek[1]) beigegeben sind:

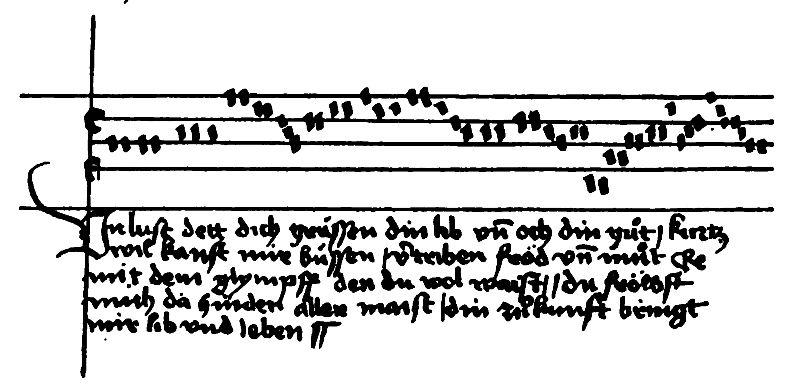


1) Sign. XI. E. 9.


Scheiden wie v̂wißtu mich so gar.
Zwor min hertz.
Vor aller d'Welt.
Her Conrat lassent uwern gugken sin.


Scheiden wir vorwisstu mich so gar.
Zwor min hertz.
?
Vor aller der Welt.

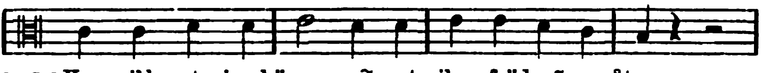
Aus derselben Zeit stammt ein Lied in einem Codex aus dem Stifte St. Blasien, der sich jetzt in der Bibliothek zu Carlsruhe befindet.[1])



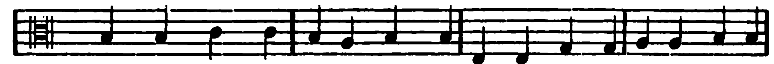
In moderner Uebertragung etwa:
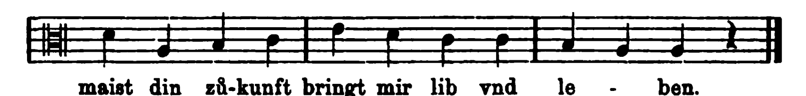


[1. Stollen.] Unlust dett dich grü-ssen din lib vñ och din gůt,



[2. St.] Kurzwil kanst mir bü-ssen, ṽ treiben fröd vñ můt.



[Abges.] mit dem glympff den du wol waist du fröwest mich da hinden al-ler



maist din zů-kunft bringt mir lib vnd le - ben.
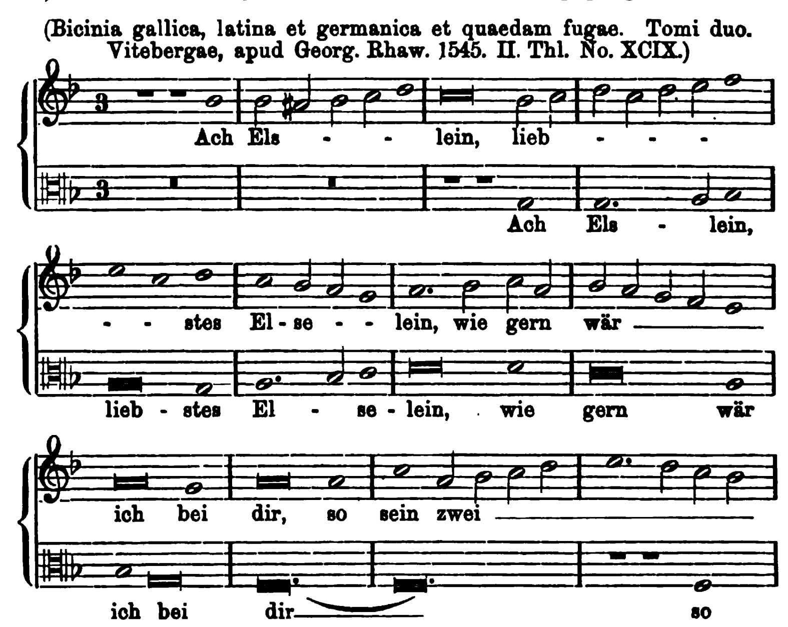
Alle diese Melodien sind altdeutsch treuherzig und dabei etwas ungeschlacht; die Züge aber, welche das deutsche Volkslied bis auf die neueste Zeit behalten hat, sind darin nicht zu verkennen, wie man im Bildniss des längst begrabenen Ahnherrn den Familienzug seiner noch lebenden Ururenkel herausfinden mag. Verwandte Melodien aus derselben Zeit enthält der Codex No. 2856, und die Liederhandschrift aus Lambach Cod. No. 4696, beide in der Wiener Hofbibliothek u. a.
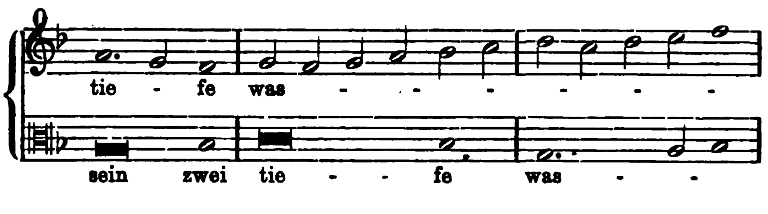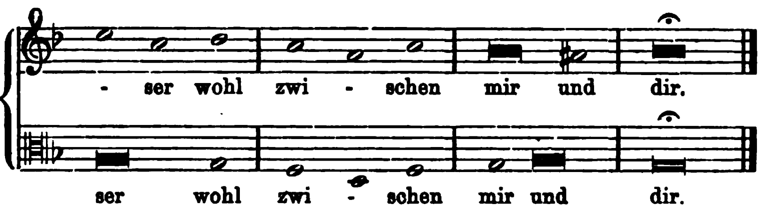
---

1) Cod. St. Blasien 77, fol. 312. v.

Eine grosse Zahl deutscher, körniger, aber schon weit feiner belebter, wärmerer, herzlicher Volkslieder, welche in der Zeit zwischen etwa 1480 und 1550 eben beliebt waren, ist in den tüchtigen, kunstreichen Bearbeitungen derselben durch die Meister der damaligen Schule deutscher Tonsetzer erhalten, zu welcher Männer zählten wie Heinrich Finck, Stephan Mahu, Lorenz Lemlin, Heinrich Isaak und andere. Neben solchen Meistern waren auch die Lautenisten bedacht für ihr Publikum beliebte Volksweisen in Lautentabulatur zu bringen, und die Organisten dergleichen auf ihrem grossartigen Instrumente zu allgemeiner Belustigung und Erbauung hören zu lassen. Wir haben das Volkslied vorhin eine Wiesen- und Waldblume genannt, hier wurde nun die Wiesenblume in den Kunstgarten der höheren Musik verpflanzt: sie entfaltete sich hier zu Blüten von oft wunderbarer Pracht und Fülle, aber oft entartete sie auch zu einem wunderlich gefüllten und überfüllten Gewächse. Zuweilen gesellte sich der beibehaltenen Melodie eben nur eine zweite Stimme, wie in der zweistimmigen Bearbeitung des beliebten Volksliedes „Ach Elslein, liebes Elslein“ von einem ungenannten Meister jener Schule, wo der sentimentalen Volksweise eine bewegtere (welche selbst wieder nichts als die rhythmische Umgestaltung der andern, und, nach einer Composition L. Senfl's zu schliessen, die eigentliche Urmelodie ist), mit wirklich grosser Geschicklichkeit entgegengestellt wird:

(Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam fugae. Tomi duo. Vitebergae, apud Georg. Rhaw. 1545. II. Thl. No. XCIX.)







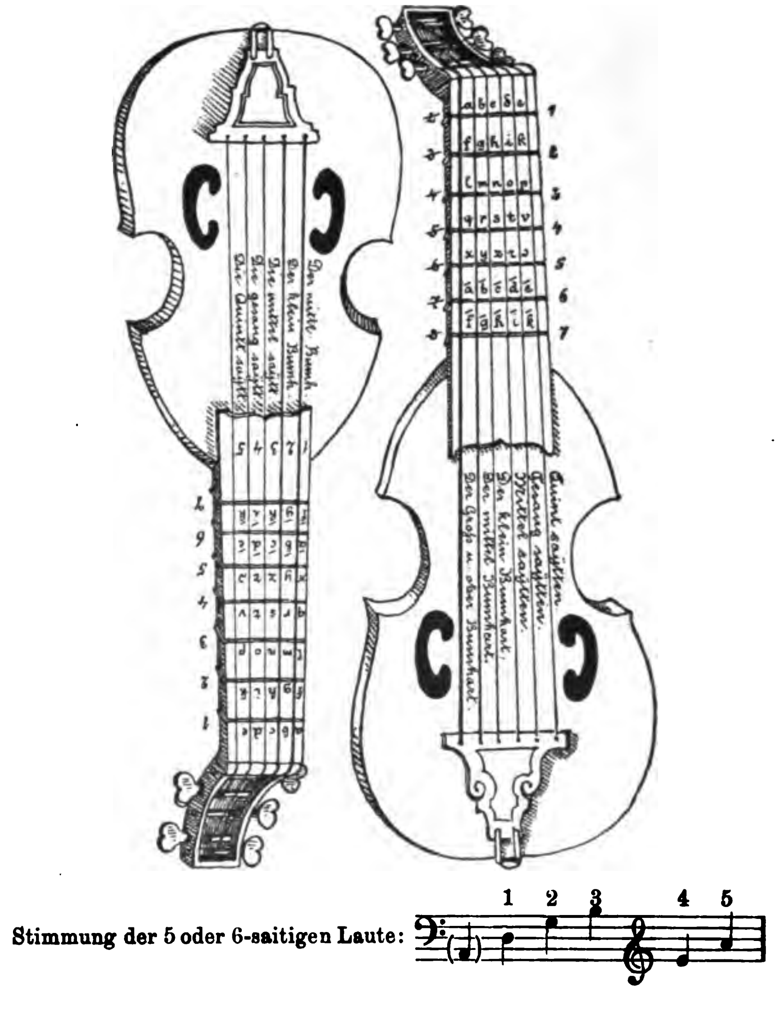
Gerade diese in ihrer Einfachheit so ansprechende Melodie[1]) gibt aber ein Beispiel, wie die Volksweisen wohl auch ganz willkürlich umgemodelt wurden. Der Lautenist Hans Judenkunig von Schwäbisch-Gmünd hat in sein 1523 zu Wien gedrucktes Lautenbuch auch das „liebe Elslein" aufgenommen, man sehe selbst, in welcher Gestalt:

Ach Elslein, liebes Elslein.

Finis.

1) Auch bei Becker (Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte 2. Abth. S. 8, nach Hans Newsiedler Lautenbuch). Eine schöne Bearbeitung (nach der Fassung im ungeraden Takt), von Ludwig Senfl in „Der erst teil: Hundert vnd ainundzweinzig newe Lieder, von berümbten dieser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Drucke nye aussgangen". Nürnberg 1534 bei H. Formschneider. Das Lied ist die 37. Nummer dieser kostbaren Sammlung.

[Die Erläuterung zu vorstehender Lautentabulatur und ihrer Uebertragung gibt sehr kurz und bündig der betr. Abschnitt des Nürnberger Lautenisten **Hans Gerle**, ***Musica Teutsch.*** Nürnberg 1537, der hier in der Originalfassung sammt der daselbst befindlichen Abbildung mitgetheilt sei:



Stimmung der 5 oder 6-saitigen Laute: 1 2 3 4 5

Der Erst tail von den grossen Geygen.

Welcher lust vnd lieb hat auff grossen Geygen zu lernen | muss erstlich sehen vnd in acht haben | wie vil die geig darauff er begert zu lernen saiten hab | dann etlich haben fünff etlich sechs | Vnd ist

gleichwol an den fünffen gnug | dann es fast ein Ding ist | Nach folgendt wie der selbigen saiten ein ytliche in sonderheyt genent wirt. Nemlich so heyst die vnterst vnd kleynst, die quint sait | Die ander die gesang sait | Die drit die mittel sait. Die virt der klein bomhart | Die fünfft der mittel bomhart | Hat aber die geyg sechs saiten | so heyst die selbig der gross oder öber bomhart | Hat sie aber nur fünff so hat sie den grossen bomhart nicht.

Von den Bünden der grossen Geygen.

Damit du aber auch wissest was ein Bundt sey | wen ich den selben melden thu | So merck die sait | die vber zwerch an den Geygen hals gebunden ist | wirdt ein bünt genant | vnnd der selben macht man gewonlich siben auff ein Geygen | bedarff doch gleichwol auf dem Bass nur fünff | aber auff den andern stymmen Discant | Alt vnnd Tenor muss mans all siben haben | das du es aber dester leichter versten vnd begreiffen mögest | hab ich hernach zwu Geygen eine mit fünff die ander mit sechs saiten auff gerissen | vn die bünd mit ziffer also verzeychnet. 1 2 3 4 5 6 7 | wie du sehen wirdest. Wie du alle Saiten auff den Geygen hals mit der Tabulatur beschreiben solt. So merck | erstlich hat die Geyg fünff saiten | so mach vnter den mittel Bomhart auff dem ersten bundt ein . a. vnd vnter dem kleinen Bomhart auff dem ersten bundt ein . b. vnder die mittel saiten ein . c. vnder die gesang saiten ein . d. vnd vnder die quint sayten ein . e.

Der Ander Bundt.

Auff dem andern Bundt mach vnder den mittel Bomhart ein . f. vnder den kleinen bomhart ein . g. vnder die mittel saiten ein . h. vnder die gesang saiten ein . i. vnder die quint sayten ein . k.

Der Drit Bundt.

Auff dem dritten Bundt mach vnder den mittel Bomhart ein . l. vnter dem kleinen Bomhart ein . m. vnder die mittel saiten ein . n. vnder die gesang saiten ein . o. vnder die quint saiten ein . p.

Der Viert Bundt.

Auff dem Vierten bundt | mach vnder den mittel Bomhart ein . q. vnder den kleinen bomhart ein . r. vnder die mittel saiten ein . s. vnder die gesang sayten ein . t. vnder die quint saiten ein . v.

Der Fünfft Bundt.

Auff dem fünfften Bundt | mach vnder den mittel Bomhart ein . x. vnder den kleinen bomhart ein . y. vnder die mittel sayten ein . z. vnder die gesang saiten ein . ꝛ. vnder die quint saiten ein con also gemacht . ꝯ vnd must doch in acht haben wo es dir in der Tabulatur fürköme das du es nit für ein ziffer ansehest.

Hastu aber ein Geygen die siben bündt hat | So heb an dem sechsten bundt an mit dem . a. b. c. widerumb an so kumbt das . k. auff den sibenden bundt vnder die quint saiten | must aber auff ein ytlichen der repetierten buchstaben ein strichlein machen | zu vnderscheyd der andern also | ā b̄ c̄ d̄ ē. Als dann must Du die Geygen auff dem griff wol vnter die Bündt hinab mit ziffern bezeychen | Also vnder den mittel Bomhart die ziffer . 1. vnder den kleinen Bomhart . 2. vnder die mittel saiten . 3. vnder die gesang saiten . 4. vnder die quint saiten . 5. vnnd man darff gedachter ziffer wo sie in der Tabulatur sein nicht greiffen sunder bloss geygen | Allein die buchstaben wie sie gemacht werden sollen vnd müssen gegriffen werden | Vnd must dabei mercken

vnd in acht haben | das du nicht die ziffer | wie dann leichtlich geschehen mag | für buchstaben ansehest | Nemlich die ziffer . 1. für den buchstaben . i. oder die ziffer . 2. für den buchstaben . r. die ziffer . 3. für das . z. Wiewol das . r. vnnd . z. auff der Geygen nicht gebraucht wirt | so möcht doch mancher bemelte ziffer für buchstaben ansehen vnd die selben greiffen das wird in dann yrrig machen vnd verfuren | ec.

Nun sichstu alhie zwo auffgerissen Geygen eine mit sechs die ander mit fünff sayten vnd darauff die Tabulatur | wie ichs dirs in angezaigten regeln für geschriben hab | Also das du on sundere mühe magst die geygen selbs mit gegründter Tabulatur beschreiben vnd bezaichn.

Darumb wil ich dir die buchstaben mit sampt der Mensur hie für schreiben | das du es desterbass verstehest | Wann dir in der Tabulatur ein ziffer. oder buchstaben was für einer sey für kumet | vnd allein stet | vn ein strich darauff als sey es die ziffer also . 1. das ist alweg ein gantzer schlag in der mensur | also . n. 2. o. ec. der yetlichs muss auff ein gantzen schlag gegeygt werden | must es aber nicht versten als müsten eben die Buchstaben sein die man auff ein schlag geygt | Sunder wes dir für buchstaben oder ziffer klein oder gros mit einem solchen strich . |. für kumen die gelten ein volkummen gantzen schlag. Finstu in der Tabulatur zwen buchstaben | oder ziffer die bey einander steen | vn darauff zvey strichlein oben zusamen gezogen | die gelten auch ein schlag in der Mensur | also . c n.

Finstu in der Tabulatur drey buchstaben oder ziffer | bey einander steen | vnd auff ein yetlichen buchstaben oder ziffer ein strich vnnd all drey strich oben | vnd dann zwen strich noch einmal zusam gezogen | wie hernach stehet ist auch ein schlag in der Mensur | also . d. o. 5.

Finstu aber vier buchstaben | Vnd auff einem yetlichen ein strich vnd die vier strich zweymal zusamen gezogen | ist auch ein schlag in der Mensur | Also . n 4 d o.
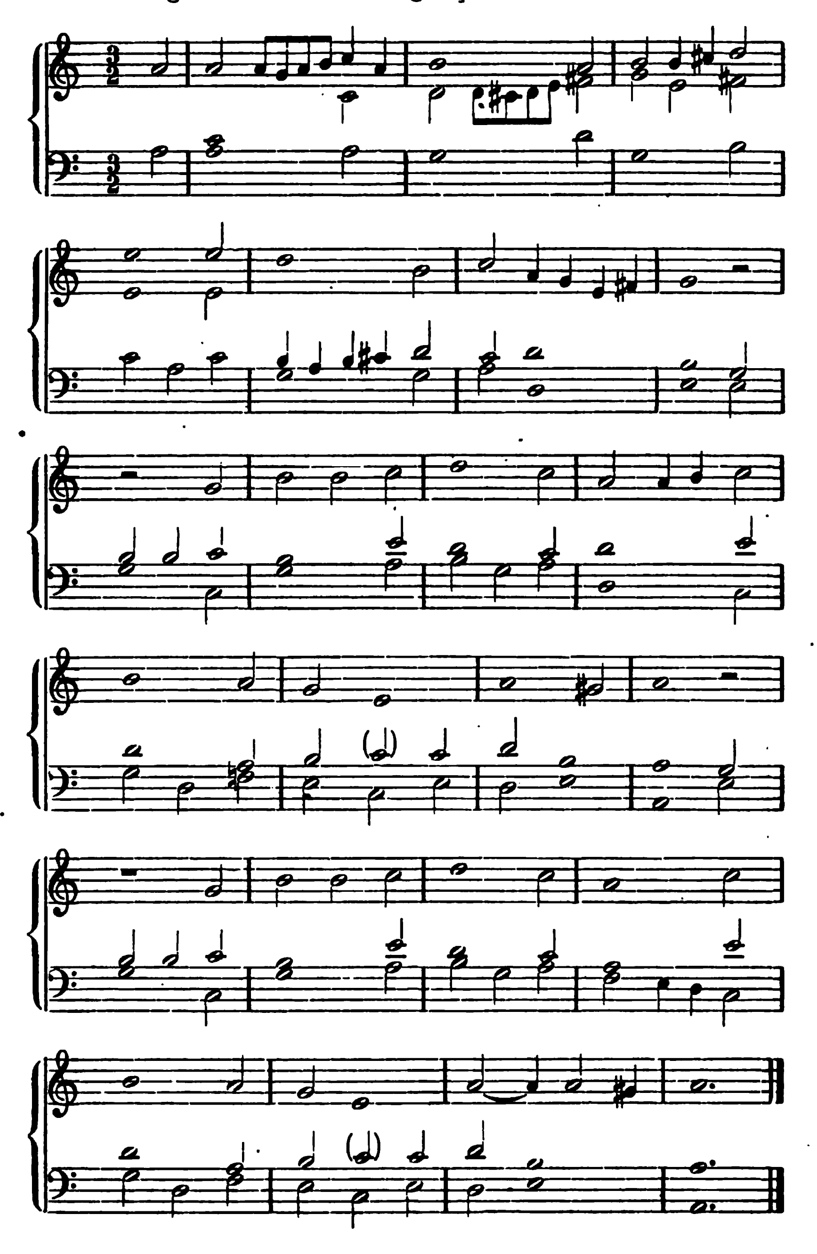
Wirstu ein solchs ziechen in der Tabulatur finden . |_. das ist vnd heyst ein paus | Wann die selbig kumbt so mustu eins schlags lang pausiren | das ist eins schlags lang zu geygen still halten | Begibt sich auch offt | solcher paus eine | drey | oder sechs in der Tabulatur | die muss man dann all pausiren ein yetliche eines schlags lang | wann jr ja zwolff weren.

Darnach ist ein zeeche der Paus | die nent man ein halbe Paus oder Suspir | die wirt also gemacht ┌ wo sie in der Tabulatur allein vn on buchstaben steet | da must du alweg ein halben schlag pausiren ┌ Vn folgt | ┍ ┍ dann (damit der schlag gätz werd) ein halber schlag hernach | den mustu geygen | also n oder also ┌ c n.

Aber etlich ziffer oder buchstaben | in der Tabulatur haben oben ein dupflein | Solchs wann sie kummen | so muss man alweg zwen züg thun | dann es sind zven schlag vnd ist gleich souil | Als wann ich ein buchstaben zweymal vnd auff ein yetlichen ein strich | das ist ein langen Schlag machet | aber von der kürtz vnd zir wegen machet man nur ein Buchstaben vnd ein dupff darauff | also . . ṅ vnd gilt der buchstab eben souil mit dem dupff als die zwen mit den zweyen strichen also |_ n n.
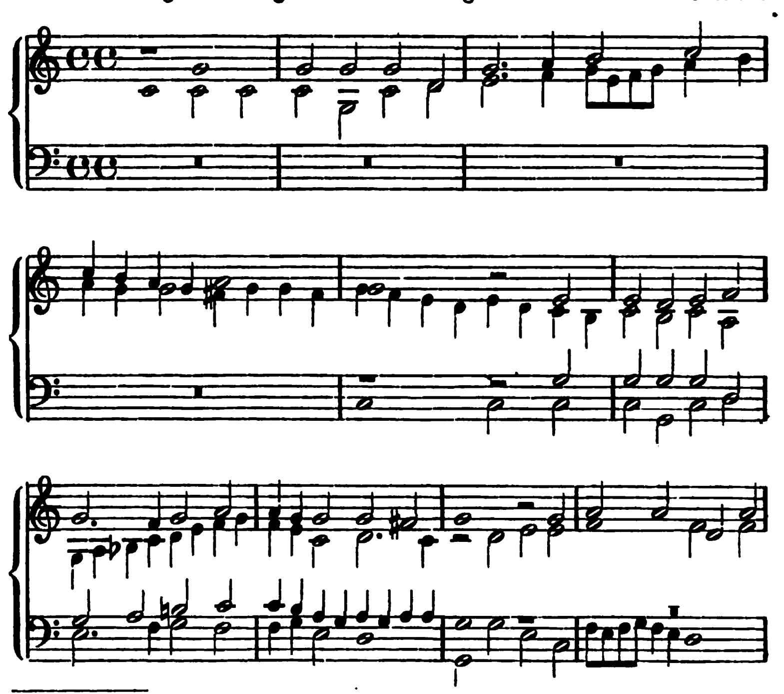
Wo aber ein buchstab oder ziffer stehet mit einem dupff | vnd darob ein rundes strichlein also | n̂. das bedeut des allstym da zusammen kummen vnd pausiren.

W. Tappert hat den Satz Hans Judenkunigs in die moderne Notation folgendermassen übertragen:]
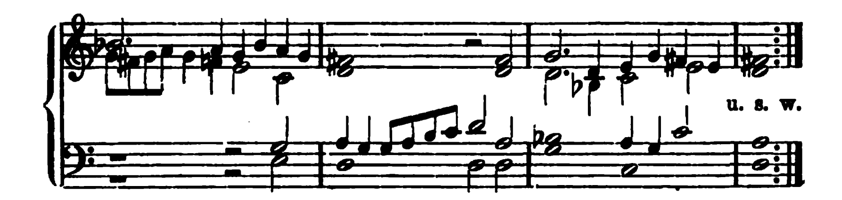


Hier ist die ursprüngliche Melodie kaum noch herauszuhören. In ähnlich bänkelsängerhaft tölpischer [?? d. Hrsg.] Weise macht der ehrliche Hans noch verschiedene andere (auch anderweitig vorkommende) Volkslieder zurecht: „mag ich Unglück nit widerstehn", „wo sol ich mich hinkeren (ich tummes Brüderlein)", „wol kumbt der mai", „ich bin ihr lang zeit hold gewesen", „nerrisch sein ist mein manier" u. s. w. Wenn der Lautenist bedacht war, das Volkslied für seine Laute handgerecht zuzustutzen, so war der Organist bemüht ihm etwas Gelehrsamkeit und einigen Contrapunkt beizubringen, es zu figuriren, zu fugiren und sonst zu misshandeln [? d. Hrsg.]. Wer möchte z. B. in folgendem Orgelsatz aus Ammerbach's Orgel- oder Instrument-Tabulatur (Leipz.) 1571 No. 24 noch eine Volksweise, das Lied „ich armes Megdlein klag mich sehr"[1]) wieder erkennen?

Ich armes Megdlein klag mich sehr. Orgelstück von **E. Ammerbach.**
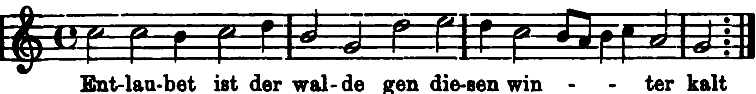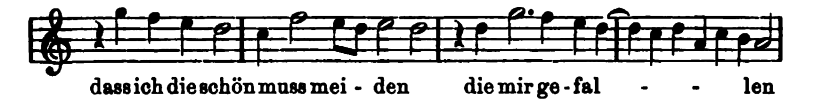


1) Eine gute vierstimmige Bearbeitung von Senfl bei Forster 3. Theil No. XXXI und v. Othmayr No. XXXII. Der vorstehende Abdruck des Ammerbach'schen Stückes ist vom Hrsg. nach dem Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek berichtigt.

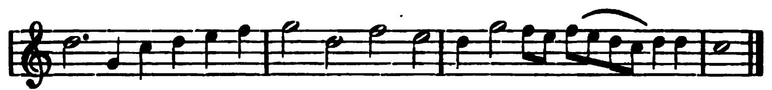


Besser als bei den Lautenisten und Organisten befand sich die Volksmelodie bei den Meistern des Vocalsatzes, welche nicht auf die Technik eines Instrumentes Rücksicht zu nehmen hatten. Doch entging sie auch hier nicht immer dem Lose, umgemodelt, ausgedehnt, verkürzt zu werden, wenn es der Tonsatz erheischte, besonders wenn canonische Nachahmungen u. dergl. eingewebt werden sollten, z. B. die Volksweise „entlaubet ist der walde“[1]) erscheint in ursprünglicher Form also:

(Nach dem Tenor der Bearbeitung von G. Othmayr, bei Forster 3. Theil No. V.)







Diese Weise benützt nun ein ebenfalls nicht genannter Componist in G. Rhau's Bicinien (1545) zu einem Duo, welches sich bald in strengeren, bald in freieren Nachahmungen bewegt; wie natürlich muss sich die Melodie diesem Zwecke mannigfach anbequemen:

1) Man sehe auch Becker a. a. O. 2. Abth. S. 9, wo die Melodie nach Hans Newsiedler's Lautenbuch 1536 (im Einzelnen mit abweichenden Wendungen) aufgenommen ist. Eine vierstimmige Bearbeitung von Thomas Stoltzer (N. LXI in G. Forster's „Aussbund schöner teutschler Liedlein“ I. Theil) werden wir weiterhin kennen lernen.



Ent-lau - bet ist der wal - de, gen
Be - rau - bet werd ich bal - de, mein

Ent - lau - bet ist __ der wal -
Be - rau - bet u. s. w.

die - - - - sem Win - ter
lieb ______ das macht mich

de gen ______ die - sem win - ter

kalt.
alt. :‖: das ich die schon muss mei - - - den
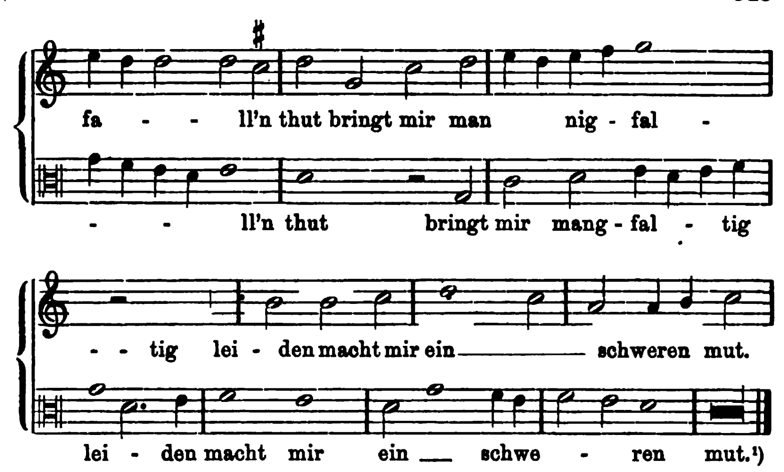
kalt. Das ich die schon mus mei - - den die __

die mir ge - fa - - - ll'n thut

mir ge - fa - - - ll'n thut

die ______ mir ______ ge-

die ______ mir ge - fa - -



Andere Liedermelodien aber kann man im Tenor des daraus gebildeten mehrstimmigen Satzes so wohlerhalten finden und so rein herauslösen wie den Kern aus dem umgebenden Fleische einer Frucht. In minder glücklichen Fällen könnten freilich die also conservirten Volksweisen an jämmerlich umgekommene, in zähe Bernsteinmasse eingebackene Insekten erinnern. Wie die Weisen die Beachtung des Musikers, so verdienen die Texte die Beachtung des Literarhistorikers in hohem Grade. Man findet einzelne davon auch ohne Musik in alten Liedersammlungen, z. B. in dem merkwürdigen Ambraser Liederbuche;[2]) ein Beweis ihrer Popularität. Der deutsche Volksgeist blickt mit treuen, blauen Augen heraus; wer das deutsche Volk lieb gewinnen, wer alle Poesie und Herzenstiefe kennen lernen will, allen guten Humor, alle Liebe und Treue, die in ihm leben, der beschäftige sich mit diesen Blüten seiner eigensten Dichtung!

Es ist kein Zweifel, dass das Herüberholen der frischen, lebendigen Volksweisen in die künstliche Contrapunktik auf diese ausserordentlich wohlthätig eingewirkt hat. Es brachte ein volksthümliches Element von unverwüstlicher Lebenskraft, ein Stück Volksleben in diese Sätze, die ausserdem nur gar zu leicht todte Rechenexempel geblieben wären. So sprosset selbst die Contrapunktik jener Zeit aus kräftigem Boden auf; sie war gleich der Dichtkunst, Malerei, Baukunst jener Zeiten wesentlich national, sie kam aus dem Volke und war für das Volk bestimmt. Die

1) Eine Uebertragung dieses Liedes für Laute s. bei Hans Gerle, Musica Teutsch. Nürnberg 1537.
2) Es bildet den 12. Band der Publicationen der Stuttgarter Gesellschaft.

contrapunktirenden Gegenstimmen, hinströmende Melodien, waren, wie begreiflich, eben auch im Sinne der Grundmelodie erfunden, oft deren Nachahmung. Hätten die Meister gleich von Hause aus auch ihre Themen frei erfunden, so würden sie dem Volke jedenfalls fremd gegenübergestanden haben; so aber erkannte das Volk in diesen Sätzen sein eigenstes Gut, das die Kunst entlehnt hatte, um es ihm bereichert, veredelt, zu höherem geistigen Leben geweckt wiederzugeben. Der Gregorianische Gesang und das Volkslied waren sichere Führer und bewahrten die Kunst vor der Gefahr, sich in's Ziel- und Bodenlose zu verlieren.[1])

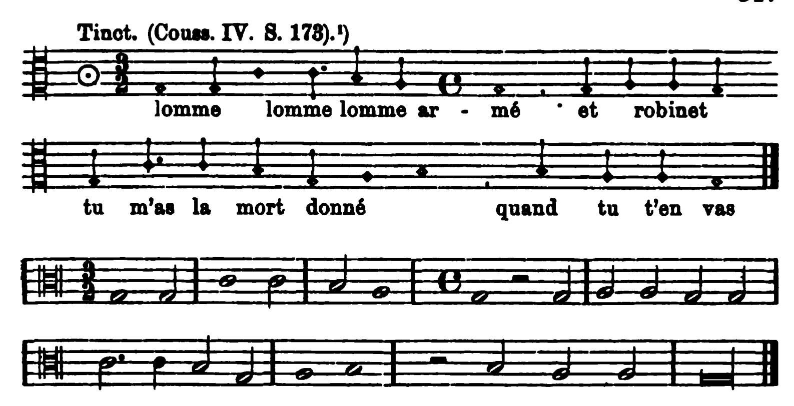
Nicht minder wichtig für die Kunst als das deutscche Volkslied wurde das niederländische und französische, ja in gewissem Sinne noch wichtiger, denn weit früher als in Deutschland übte sich in den Niederlanden die contrapunktische Satzkunst an diesen Melodien. Ein geübter Blick, eine geschickte Hand kann auch hier die Urgestalt des Volksliedes oft genug aus den Verschlingungen der contrapunktisch verwebten Stimmen herausfinden, besonders bei den älteren Meistern (Busnois u. A.), wo es unverändert oder nur wenig verändert als Tenor dient. In anderen Fällen bleiben dagegen eben nur noch die thematischen Grundzüge kenntlich, und da manche Lieder, wie gewisse Volkslieder, wie *forseulement, petite Camusette, malheur me bat, le Serviteur* u. a., von vortrefflichen und von guten, wie von mittleren und geringen Tonsetzern wiederholt bearbeitet worden sind, so ist es sehr interessant in den verschiedenen Compositionen die übereinstimmenden Züge aufzusuchen und daraus die Volksweise zu reconstruiren. Eines der allerberühmtesten und ältesten Lieder (denn schon im 14. Jahrhundert dient es als beliebtes Motiv) ist das Lied vom „Bewaffneten Mann“ *(l'homme armé)*, über welches eine Messe geschrieben zu haben hernach fast als das nicht zu umgehende Probestück eines Meisters galt. Der berühmte Lehrer und Schriftsteller Johannes Tinctoris, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte, hat es uns in seinem *Proportionale* betitelten Buche[2]) in seiner Urgestalt nebst Text erhalten:

---

1) Sehr wahr sagt Otto Kade (Matth. le Maistre S. 74): „In der unvertilgbaren und unverwüstlichen Macht dieses weltlichen, wesentlich melodischen Schatzes liegt nicht minder als in seinem Gegenstücke, dem Gregorianischen Kirchengesange, ein Feld der Forschung vor, das bei gründlicher Anpflanzung ganz ausserordentliche Resultate liefern dürfte.“ Einen Schatz von Liedermelodien aus dem 16., 17. und 18. Jahrh. (nach den besten Quellen redigirt) enthält das schon mehrfach erwähnte Werk „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte“ von C. F. Becker (Leipzig 1853). Freilich ist es nur ein sehr kleiner Theil des Vorhandenen!
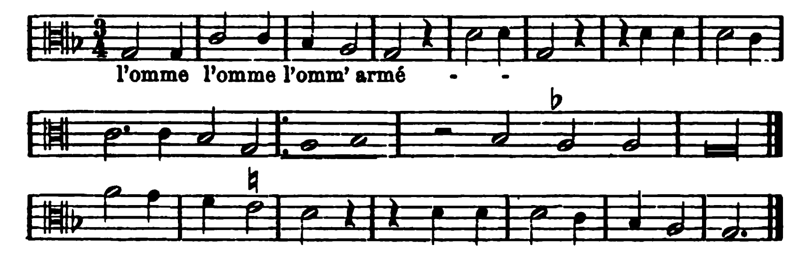
2) CS IV, S. 153 ff.

Tinct. (Couss. IV. S. 178).[1])
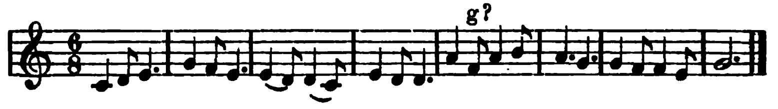


Eine andere sehr bekannte Weise des 15. Jahrhunderts war das Lied „Le Serviteur", dessen auch schon Tinctoris erwähnt; ferner die Lieder „je nay deul, comme femme, de tout bien, en l'ombre d'un buissonet", und viele andere, die in allerlei Bearbeitungen und insbesondere in den im Jahre 1503 von Petrucci herausgegebenen Canti cento cinquanta anzutreffen sind. Die
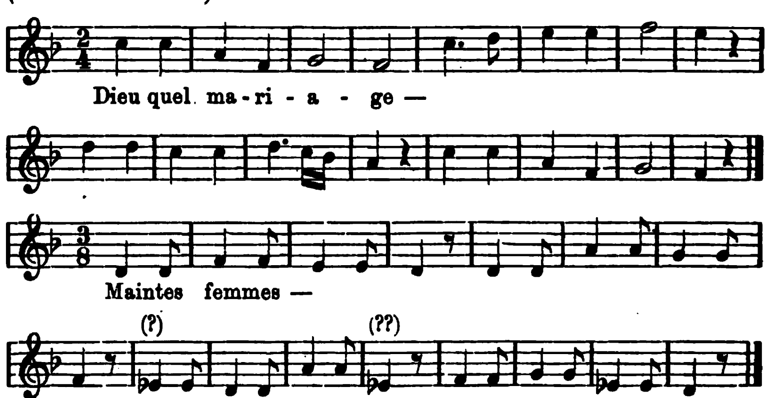
1) T. Martini (Saggio di Contrap. S. 129) hielt es für ein provençalisches Lied: „una certa canzone Provenzale, detta *l'homme armé*, il quale servì di soggetto per comporvi sopra una Messa etc." Burney (hist. of mus. Bd. 2. S. 498) bemerkt dazu: „but though I have taken great pains, both by enquiry and reading, to find the words to which this old melody used to be sung, yet I have never been successful. Nothing, howewer, has appeared to me more probable, than that this is the famous *Cantilena Rolandi*, or air to the song which the French *armed Champion* used to sing at the head of the army, in honour of their Hero Roland, in advancing to attack an enemy." Burney's Vermuthung war, wie man sieht, unbegründet: der Omme armé ist nichts weniger als das Rolandslied oder ein Schlachtgesang, vielmehr ein Liebeslied, die alte Geschichte der Didone abbandonata in neuer Fassung. Kiesewetter bringt die Melodie in seinem Werke: Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter. Lpz. 1841, Mus.-Beil. S. 1 in etwas anderer Gestalt, mit welcher der Tenor der verschiedenen über dieses Lied componirten Messen von Josquin, Faugues, Dufay, Carontis u. s. w. so völlig übereinstimmend zusammentrifft, dass diese Redaction der Melodie jedenfalls verbreiteter war als die von Tinctoris mitgetheilte:



niederländischen Lieder sind leichter, belebter als die gleichzeitigen deutschen. H. de Zeelandia, einer der frühesten niederländischen Contrapunktisten, hat mehrere niederländische Volkslieder theils mit vlaemischem, theils mit französischem Texte bearbeitet, eines davon *„een Meyske dat the werbe gaet“* (als Duo gesetzt) lässt in der Oberstimme den wohlgemuthen Gang der Volksmelodie deutlich erkennen.



Noch leichtfüssiger und leichtblütiger sind die französischen Lieder, welche den Zug, den die französische *Chanson* bis auf den heutigen Tag bewahrt hat, so deutlich erkennen lassen, wie die deutschen Lieder den deutschen. Kiesewetter[1]) hat zwei der ältesten Lieder aus dem Tenor zweier Compositionen von Anton Busnois (um 1467—1480) reconstruirt:



Aus der zweiten Melodie klingt eine starke Reminiscenz an den *omme armé* heraus.
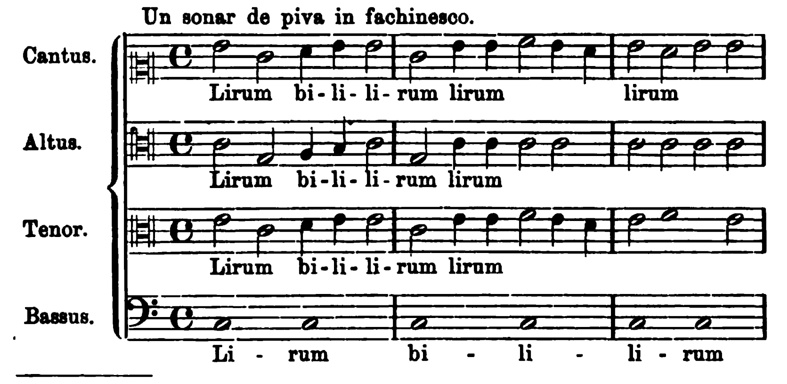
Wie das liederreiche Wesen die Kunst gefördert habe, das hat schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts Johann de Muris mit wohlgefälliger Verwunderung bemerkt, und Johann de Muris war doch, was zu bemerken ist, ein grosser Theoriker, ein profunder Gelehrter der Sorbonne. „Eine gar feine Sache,“ sagt er, „ist die Musik geworden durch die Uebung der Neueren und zwar nicht allein der Gelehrten, welche sie durch allerlei Hilfsmittel und eigene Erfahrung studieren, sondern selbst auch des gemeinen Volkes; insbesondere fühlen sich junge Leute und

1) Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Lpz. 1841.

Weiber dazu angetrieben, ich weiss nicht durch was anderes, als natürliche Anlage." [1])

In Italien hat das Volkslied niemals die Bedeutung gehabt, wie in den Niederlanden, in Frankreich und in Deutschland. Dennoch werden wir sehen, wie die sogenannten Villanelle, Strambotti und Frottole, sobald die Kunstmusik sie in ihr Gebiet herüberzuziehen anfing, auf die allmähliche Umgestaltung des schweren feierlichen Stiles der letztern eingewirkt und den Uebergang von der Motette zum Madrigal vermittelt hat. Spuren echt italienischen Volksgesanges sind in solchen Compositionen der grossen Meister deutlich zu erkennen, wie in Adrian Willaert's *„Canzon di Ruzante"*, [2]) aber meist auch nur Spuren, einzelne Gesänge und Melodiewendungen; eine ganz unveränderte Melodie ist nur selten herauszufinden, wie in der im Bergamaskerdialekt gedichteten, von Rossini von Mantua *(Rossinus Mantuanus)*, einem Componisten, der um 1500 lebte, [3]) nach einer unverkennbaren Pifferaromelodie gesetzten Frottola *„Lirum bilirum,"* die in der Ueberschrift als *„un sonar de piva in fachinesco"* bezeichnet wird.

Rossini von Mantua, Frottola (libro II [1504] der Venetiis per Octavianum Petrutium 1504—1508 gedruckten Frottole, Fol. XXI v.) [4])
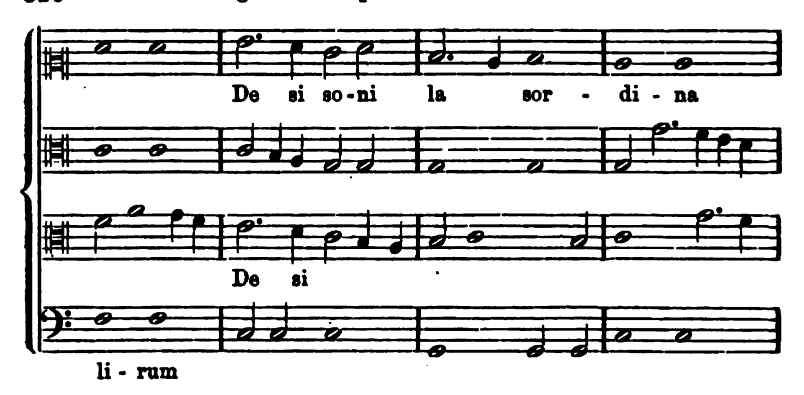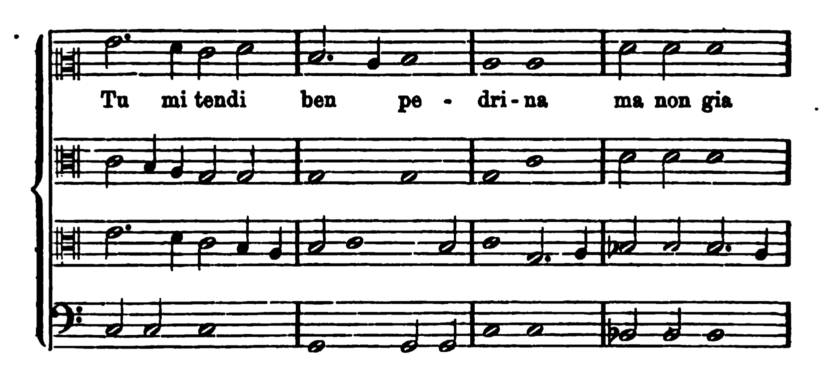


1) Subtilis itaque multum est musica per exercitium etiam modernorum, non solum literatorum hominum in hac parte studentium auxilio et inventione, sed etiam vulgus commune; specialiter juvenes ac mulieres ad hoc moventur, nescio qua sorte, nisi industria naturali (Mus. speculat. bei GS III. Bd. S. 282).
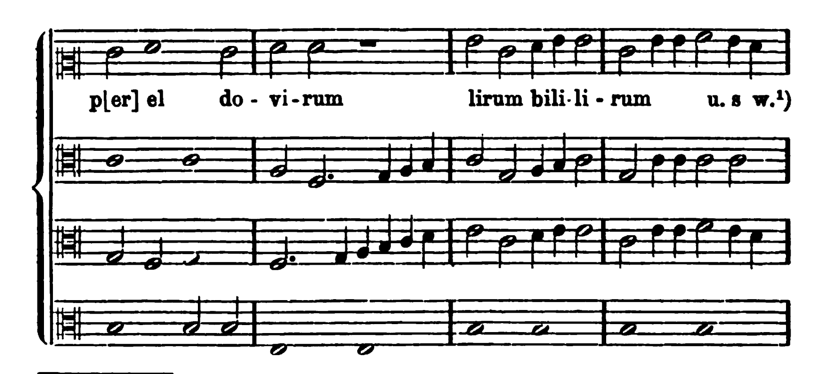
2) Gedruckt in den Canzon villanesche alla Napolitana di messer Adriano, a quatro voci, con la canzon di Ruzante Libro I. in Vineggia appresso Girolamo Scotto MDXLVIII. Das Lied „Di Ruzante" muss, nach Willaert's Composition zu schliessen, recht frisch gewesen sein.

3) Joachim Rossini von Pesaro, unser berühmter Zeitgenosse, liess sich von diesem Namensvetter schwerlich etwas träumen.

4) Ein wohlerhaltenes Exemplar der Frottole besitzt die kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Nach diesem Exemplar ist der folgende Satz vom Hrsg. revidirt worden.







1) Um dem Leser eine Vorstellung vom Klange des Textes (lustige Liebesdesperation) zu geben, setze ich die zwei letzten Strophen her:

Quant ampesi al tep passat
E che to servita indaren
Am doni desperat

Sehr bald im 16. Jahrhundert fanden französische Lieder unter dem Namen „Canzoni alla franzese“ in Italien Beifall und Aufnahme und übten bald einen bedeutenden Einfluss. Zum italienischen Volksgesange des Mittelalters gehören auch die Loblieder *(Laudi)* jener Florentiner *Laudesi* oder *Laudisti*, frommer Vereine von Handwerkern und Bürgersleuten, deren erste Gründung in das Jahr 1310 gesetzt wird. Diese *Laudisti* kamen, wie Sansovino in seinem Commentar zu Bocaccio (1546) erzählt, jeden Sonnabend nach neun Uhr in Orsanmichele und Santa Maria Novella zusammen und sangen fünf bis sechs *Laudi*, zu denen unter Andern Lorenzo de Medici, Pulci und Giambellari die Worte lieferten. Sie standen unter einem Vorsänger oder Leiter *(Capitano)*. Mit unübertrefflicher Spötterlaune hat Bocaccio die Figur einer solchen Respectsperson in dem Stamaiulo aus der Strasse die San Brancazio und Capitano de laudesi di Sancta Maria novella, Herrn Gianni Lotteringhi, gezeichnet.[1]) In der Magliabecchiana zu Florenz finden sich die Documente über die am 11. November 1336 durch *Frate Guilielmo, maestro generale del ordine degli umiliati*, veranlasste Stiftung einer solchen Gesellschaft Laudesi für die Kirche Ognisanti[2]) „*ad honore e a riverenzia del nostro Signor Idio e de la virgine gloriosa Maria sua madre, e di Missere Sancto Benedicto et di Missere Sancto Venerando et di Madonna Sancta Lucia Virgine et di tucti Sancti e le Sancte di Paradiso, et a fructo di gratia in questa vita a tucti coloro cho sonno e saranno de la decta compagnia e dopo la loro morte a beata gloria divina eterna.*“ Die Laudisti erhielten sich bis auf die Neuzeit. Wie Crescimbeni erzählt, kamen 1770 während des grossen Jubiläums die Laudesi von S. Benedetto aus Florenz nach Rom, durchzogen in Prozession die Strassen und sangen Laudi, deren Worte der berühmte Filicaja gedichtet hatte. In demselben Jahre hörte sie Burney in Florenz oft in den Kirchen mit Orgelbegleitung singen.[3])

Al demoni da l'inferen
Masno mai di quest inveren
Em voi da te partirum
Lirum etc.
Con pot ma soffri, traditora
Che chsi vivi desperat
Dam audenza almac un hora
Che sero altit pagat
Fam un scrit e sugilat
Del mio bon fidel servirum —
Lirum —

Die Schlusswendung ist äusserst possierlich.

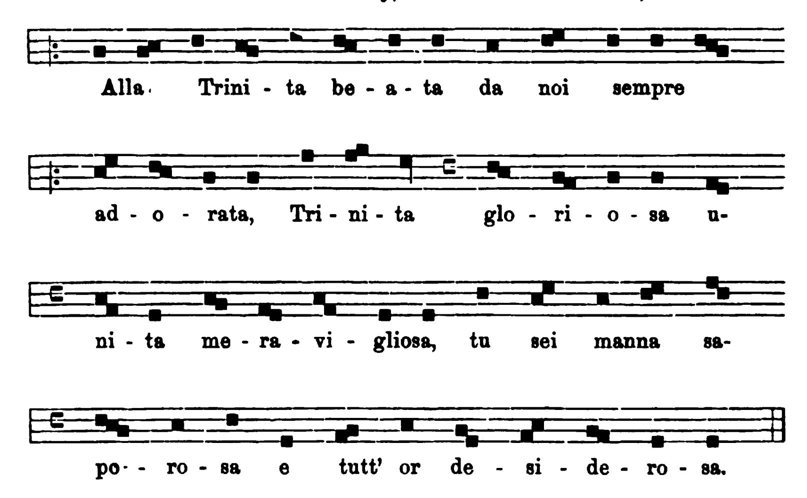
1) Decamerone Giorn. VII. Nov. I.

2) Burney, Hist. of M. Bd. 2. S. 327.

3) A. a. O. S. 326—327.

Gleich der erste Gesang in jenen Laudi der Gesellschaft der Laudesi von Ognisanti zeigt den echtesten Volkston im Sinne italienischer Volksweise und ist ein äusserst schätzbares Denkmal des Volksgesanges aus dem 14. Jahrhundert. Es ist eine Art Sequenz, aber sehr verschieden von den Sequenzen von St. Gallen (die freilich einige Jahrhunderte älter sind); während diese weit entschiedener als eine Abzweigung des Gregorianischen Gesanges erscheinen, tritt hier mehr eine liedartige Melodie in den Vordergrund.

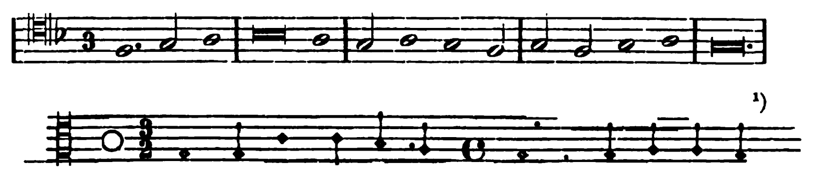
(Gesang der Laudesi von Ognisanti in Florenz 1336. Mscr. der Magliabecchiana. S. Burney, H. of M. Bd. 2. S. 328.)



Wir werden unter den Gesängen der geistlichen Schauspiele eine ähnliche, ebenfalls eine Mittelstellung zwischen kirchlichem und Volksgesang einnehmende Melodie kennen lernen.

Die spanischen Volkslieder, so schön sie mitunter heissen dürfen, blieben so gut wie unberücksichtigt; es ist eine Ausnahme, wenn Josquin eine Messe *„una musque de Buscaya“*, Pierre de la Rue eine Messe *„nunquam fue pena mayor“* über spanische Weisen setzten. Inwiefern sich bei Christofana Morales, Herrero und anderen aus Spanien stammenden Componisten Reminiscenzen an die Gesänge ihrer Heimath zeigen, mögen Kenner des spanischen Volksliedes untersuchen, oder ob der ganz einem unverändert beibehaltenen Liede gleichende Tenor in jener Messe Josquin's in einer noch existirenden Volksweise wiederzuerkennen ist:

Tenor des ersten Kyrie und des Agnus aus Josquin de Près' Messe: una musque de Buscaya.



Kirchlicher Gesang und Volksgesang fanden eine Art neutralen Bodens, wo sie einander in Frieden die Hand reichten, an den geistlichen Schauspielen, die bekanntlich ebenso sehr gottesdienstliche Andachtsübung als Volksbelustigung und ebenso sehr Volksbelustigung als Andachtsübung waren. Die Gesänge dieser Schauspiele haben, wie natürlich, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem Stile der seit 1600 entstandenen und ausgebildeten dramatischen oder Opernmusik. Eine desto überraschendere Erscheinung sind die uns sehr bekannt anheimelnden weltlichen französischen Liederspiele, welche Adam de la Hale zum Dichter und Componisten haben, und von denen zwei erhalten sind: „le jus d'Adan ou de la feuille“ und „li gieus de Robin et de Marion“. Ein drittes Spiel „li jus du pèlerin“ von einem unbekannten Verfasser[2]) ist eine Art Prolog zu dem Spiel von Robin und Marion: ein Pilger berichtet den Tod Adam's de la Hale, wovon Anlass genommen wird seiner lobend zu gedenken.[3]) In die Handlung des jus d'Adan (welches für die Literarhistoriker das älteste französische Lustspiel ist und in welchem Meister Adam seine Liebes- und Heirathsgeschichte mit naiver Ungenirtheit zum besten gibt) mischen sich drei Feen ein,

1) Fétis (Biogr. univ. 2. Band S. 479) sagt: „thème d'une chanson espagnole.“ In den Canti cento cinquanta (1503 fol. 130) heisst es, „una musque de buscgaya“ in der Ueberschrift einer Messe von Heinrich Isaak (Opus decem missarum, Wittenberg 1541) „una musique de Biscay.“
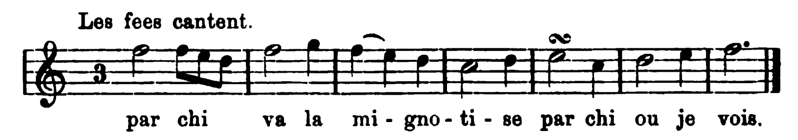
2) Der Verfasser dieses Stückes soll Jehan Bodel von Arras sein. So urtheilten Monmerqué, Coussemaker, Tobler u. a. L. Bahlsen, Adam de la Hale's Dramen S. 164 ff. tritt für Jean Madot aus Arras, einen Neffen des Adam, mit gewichtigen Gründen ein.

3) *Le Pelerin:*
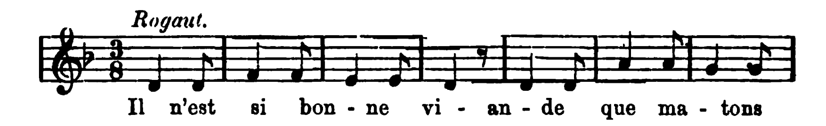
Par Grouille m'en reving, ou on tint maint concille
D'un clerc net et soustieu, grascieus et nobile
Et le nomper du mont, nès fu de ceste ville
Maistres *Adans li Bochu* estait chi apelés
Et la: *Adans d' Arras.*

An Gesängen kommen darin nur zwei unbedeutende Melodiefragmente vor. Das erste erscheint mit Absicht so tölpisch, das andere hat den französischen Vaudevillecharakter:
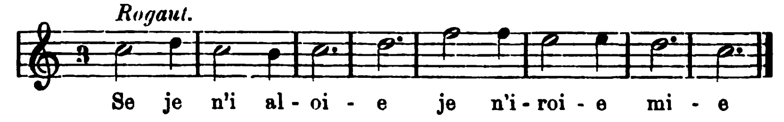
Morgue, Magliore und Arsile, denen ein kurzer Gesang in den Mund gelegt ist:



Interessanter und ein echtes Liederspiel ist „Robin und Marion",[1]) eine jener Dorfidyllen, wie sie dem französischen Geschmacke noch im vorigen Jahrhunderte so sehr zusagten; die einfache Handlung und die Haltung des Ganzen erinnert auffallend an Rousseau's *Devin de village,* an *Rose et Colas, Anette et Lubin* und Aehnliches. Adam soll sein Liederspiel zur Unterhaltung des Hofes in Neapel geschrieben haben, wohin er, wie wir schon erzählten, im Jahre 1282 (dem Jahre der sicilianischen Vesper) im Gefolge Robert's II. von Artois gekommen war. In Frankreich, wo man es auch spielte, war der Erfolg ausserordentlich. Noch um 1392 wurde zu Angers das Spiel von Robin und Marion alle Jahre zu Pfingsten aufgeführt; ja die Erinnerung ist bis heute nicht erloschen, das Liedchen „*Robin m'aime*" wird bei Bavai im Hennegau vom Volke noch jetzt gesungen.[2]) Das Spiel, in dem elf Personen auftreten,[3]) besteht aus gereimten Dialogen, in welche, ganz wie im Vaudeville, kleine artige Liederchen eingeflochten sind. Die Handlung ist höchst einfach und eigentlich ohne alle



Est c'este bonne, Warnier frère,
Di?
Warnier. Ele est l'estront de vostre mère
Doit on tele canchon prisier?
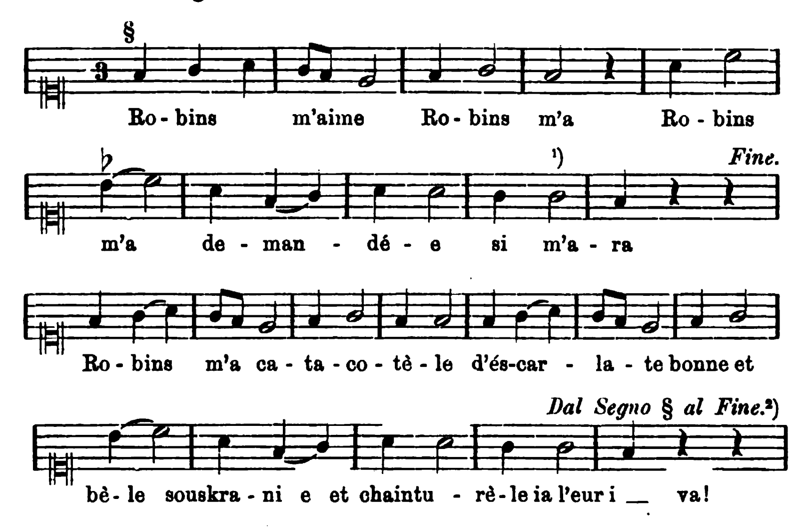


1) Von Wilh. Tappert ist eine Neubearbeitung dieses Liederspieles bei Challier in Berlin erschienen.

2) So berichtet Herr Arthur Dinaux. Vgl. Th. Nisard, Le plus ancien de nos opéras comiques in der Revue music. ancienne et mod. Rennes 1856. S. 598.

3) Die Personen sind: Robins, Marions ou Marote, li Chevaliers, Gautiers, Baudons, Peronelle ou Perette, Huars, li Rois, Warniers, Guios, Rogaus.

Verwickelung und folglich ohne Lösung; es ist nichts als ein munteres Bild ländlichen Lebens. Marion introducirt sich mit jenem volksthümlich gewordenen Liedchen:



Jetzt präsentirt sich Junker Aubert in dem ganzen Pomp eines gnädigen Herrn, den Falken auf der Faust. Er freut sich Marion allein zu finden:

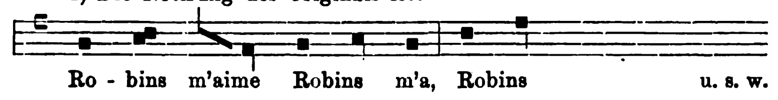
je me reparoie du tournoiement
si trouvai Marote seulete au cors gent.

Er macht ihr seine Liebeserklärung, sie weist ihn ab:
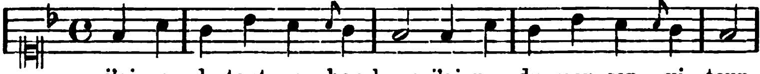
vous perdez vo paine, Sir Aubert,
je n'amerai autrui que Robert.

---

1) Die Notirung des Originals ist:



Die Melodie ist echt französisch. Man sehe nur den Anfang des berühmten: „j'ai perdu mon serviteur“ aus Rousseau's Devin de village:



Sind diese durch ein halbes Jahrtausend getrennten Melodien nicht Schwestern?

2) Vgl. Coussemaker, Oeuvres compl. de Adam de la Hale. Paris 1872. S. 347.

Der Junker wird dringend, will verzweifeln u. s. w. Marion verspottet ihn mit einem Trallerliedchen „Trairi, deluriau, deliriau, deluriele“ u. s. w., worauf er abzieht. An seiner Statt erscheint Robert, der eine bessere Aufnahme findet. Die Hochzeit wird verabredet, Robin geht um das Nöthige zu besorgen. Indessen ist dem Junker der Falk ausgekommen; er benutzt es als Vorwand, um zu Marion zurückzukehren, „ob sie den Falken nicht gesehen?“ Glücklicher oder unglücklicher Weise hat ihn Robin eingefangen und bringt ihn; dass er mit dem ritterlichen Vogel nicht ganz nach Sitte und Art umzugehen weiss, ist dem Junker ein willkommener Grund, Streit anzufangen:

ha, mauvais vilains, mari fai
pourcoi tues tu mon faucon?

Vergebens sucht Marion ihn zu beschwichtigen, der Junker ohrfeigt den armen Robin:

tien de loier ceste souspape,
quant ti le manies si gent —
Marion. Il n'en set mie la maniere
pour Dieu, Sire, or li pardones?
Chev. Volontiers, s'aveuc moi venes.
Marion. Je ne ferai.
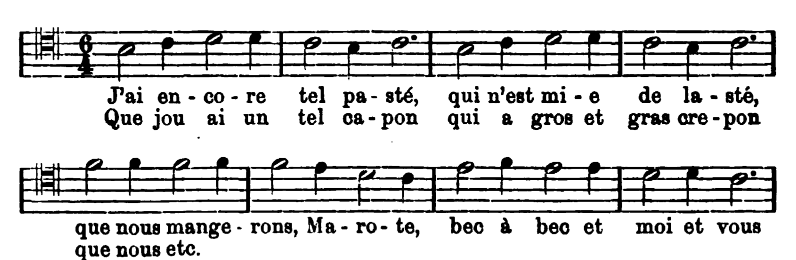
Der Junker braucht Gewalt und schleppt Marion fort. Robin verzweifelt, er hat Marion verloren und eine Ohrfeige bekommen:
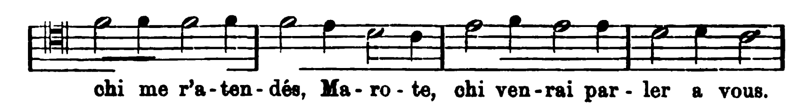
Je perc Marot, j'ai un taint
Et desquiré cote et sercot —

Vetter Gautier, der ihn in diesem Zustande findet, tröstet vergebens, bis der Ritter, von dem entschlossenen Widerstande Marion's ermüdet, diese zurückbringt und resignirt:
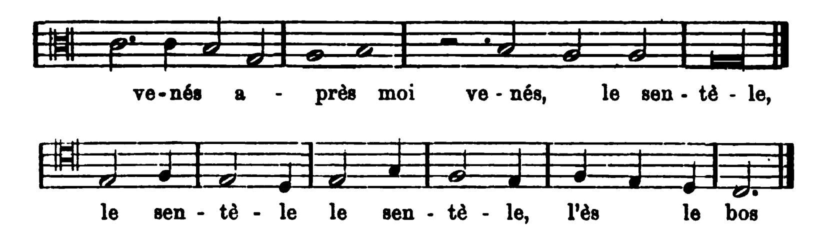
Certes, voirement sui je beste,
Quant a ceste beste m'areste —
Adieu bergiere!
Marion. Adieu, biau Sire!

Jetzt versammeln sich die Gäste, Robin specificirt, was er an Victualien vorräthig habe:





Sie spielen lustige Spiele, Baudon wird zum Könige gewählt, gibt possierliche Audienzen u. s. w. Zuletzt fordert Robin alle auf, ihm in den Wald zu folgen:

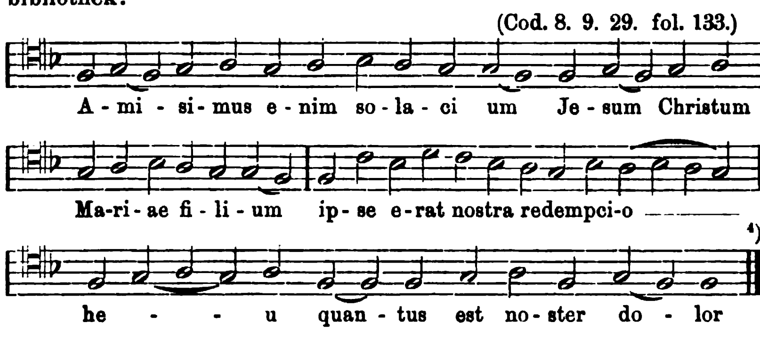


Das Eigene dieser ganzen altfranzösischen Melodik liegt in demselben leichten, wenige Töne zu einfachen aber recht hübschen Combinationen ungezwungen und ungenirt verbindenden Wesen, in derselben Manier eine melodische Figur nach Bedürfniss zwei-, dreimal, oder auch öfter zu wiederholen, welche das echt französische Lied charakterisiren, wie man es z. B. in den Vaudevilles oft mit ebenso viel pikanter Feinheit als schlechter Stimme vorgetragen zu hören bekommt. Doch ist der in den alten Melodien oft vorkommende jambische Rhythmus u. s. w. in der neuen Singweise durch den Trochäus völlig verdrängt worden, und für jene allerdings bezeichnend. Neben dem meist angewendeten dreitheiligen Rhythmus findet sich auch schon der doppel-dreitheilige ($^6/_4$ oder $^6/_8$), besonders für die *chanson baladée*, und der gerade. In den ältesten, dem 12. Jahrhundert angehörigen Liedern wird zuweilen auf eine passende Silbe eine ganze verzierte Gruppe von Noten gesungen. Im 13. Jahrhundert verliert sich diese Manier und ist bei de la Hale, Machault u. s. w. nur selten zu finden, wo der Gesang sich nirgends mehr auf Kosten des Textes ausbreitet, vielmehr dem raschen Silbengange der Worte ebenso leichtfüssig folgt. Die Lieblingstonarten sind *F*-dur, *G*-dur, *C*-dur und *D*-moll, seltener *G*-moll.

Der Gesang zu den geistlichen Schauspielen, den Passionspielen, Osterspielen, Marienklagen u. s. w., welcher bei diesen Darstellungen einen sehr wesentlichen Bestandtheil der Aufführung bildete, war theils wirklicher ritualgerechter Kirchengesang — denn in den Osterspielen insbesondere löste sich kaum erst die dramatische Darstellung von der kirchlichen Ceremonie

ab[1]) und es wurden dabei nicht allein die von der Kirche recipirte Sequenz des Wipo „*Victimae paschali laudes*", [2]) sondern auch das „*Te Deum laudamus*" gottesdienstlich intonirt und abgesungen; theils wurden die nach dem Bibelworte zusammengestellten oder auch frei erfundenen, einen Theil des dramatischen Dialoges bildenden Gesänge nach dazu erfundenen Melodien vorgetragen, [3]) welche, besonders in den lyrischen und contemplativen Momenten, den Charakter der Sequenzmelodien zeigen, doch mit einem gewissen Zuge in's Recitativische und pathetisch Declamirende, wie folgender Gesang der drei Marien in einem aus dem 14. Jahrhunderte herrührenden Osterspiel der Prager Universitätsbibliothek:

(Cod. 8. 9. 29. fol. 133.)



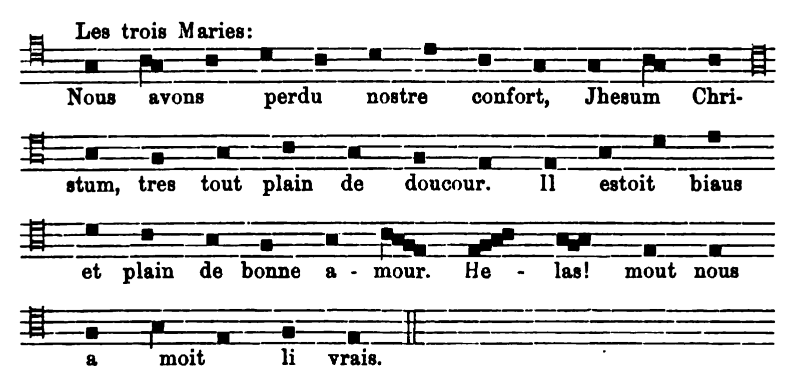
1) Duo Sacerdotes se cappis induunt, summentes duo thuribala, et humeraria in capita ponent, intrantes chorum, paulatim euntes versus sepulchrum, voce mediocri cantantes: „Quis revolvet nobis lapidem". Quos Diaconus, qui debet esse retro sepulchrum, interrogat psallendo, „Quem quaeritis" — deinde illi, „Jesum Nazarenum". Quibus Diaconus respondet, „Non est hic", mox incensent sepulchrum, et dicente Diacono, „Ite, nuntiate", vertent se ad chorum, remanentes super gradum et cantent, „Surrexit Dominus de sepulchro" usque in finem. Finita antiphona Domnus Abbas incipiat „Te Deum laudamus" in medio ante Altare, moxque campanae sonentur in angularibus (Gerbert, Monumenta veteris lit. Alem. S. Blas. 1799. II. 237).

2) Die Melodie in Schubiger's Sängerschule von St. Gallen (No. 60, S 59 der Musikbeilagen).

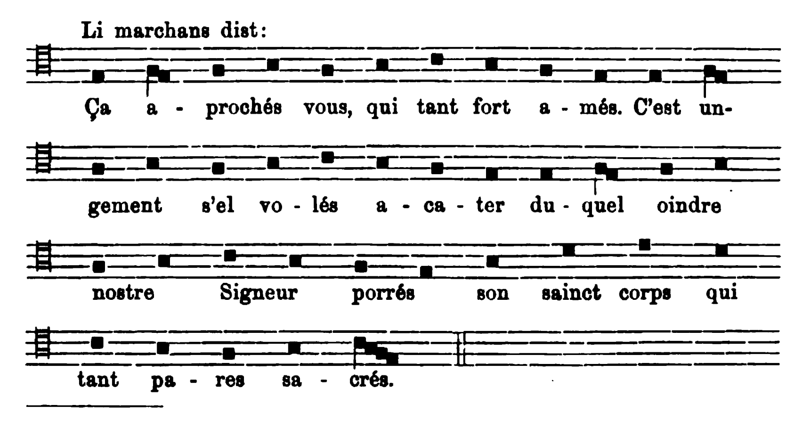
3) Ich kann hier den Leser nur auf zwei Bücher verweisen: auf F. J. Mone's „Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt" 2 Bde. und auf E. Coussemaker's „Drames liturgiques du moyen âge" (Texte et musique) Rennes 1860, letzteres Werk durch den ausserordentlichen Reichthum an beigegebenen, nach den alten Originalen entzifferten Singweisen ausgezeichnet, welche das Buch besonders für den Musiker äusserst werthvoll machen. Vgl. noch Mar. Sepet, Le drame chrétien au moyen âge. Paris 1878.

4) Die Notirung in Pedibus muscarum. Ich ersetze sie durch die uns geläufige Note. Wo die Choralnote gut beizubehalten war, habe ich sie auch wirklich beibehalten. Die Vorzeichnung ♭ steht in der Handschrift am Anfang der Zeile ganz verschwommen und kaum noch sichtbar, auf der 1. Zeile fol. 133 etwas deutlicher. Die Stelle selbst wurde wahrscheinlich von der 3. Person (Maria Magdalena) gesungen.

Diese Art Melodien nicht allein, sondern sogar dieselben Weisen zu denselben Worten kehren an verschiedenen Orten wieder, so dass man wohl sagen kann, es habe sich endlich durch Wechselverkehr der Klöster, Städte u. s. w. so ziemlich eine rituelle Gesangweise für diese Spiele festgestellt, welche, durch allgemeine Zustimmung genehmigt, überall gleichartig vorkommt. Dem oben mitgetheilten, einem altböhmischen Osterspiele angehörigen Klaggesange entspricht in Text und Melodie der Gesang der drei Marien aus einem ehemals der Abtei von Origny Saint Benoit gehörigen, jetzt in der Bibliothek zu St. Quentin[1]) befindlichen Osterspiele in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert:

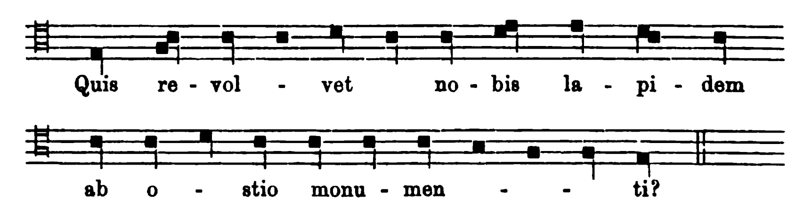


Diese Melodie schien bequem, darnach, wie nach einer Psalmodie, den Dialog abzusingen. Der Salbenhändler, welcher den Marien seine Waare anbietet, singt nach derselben Weise:
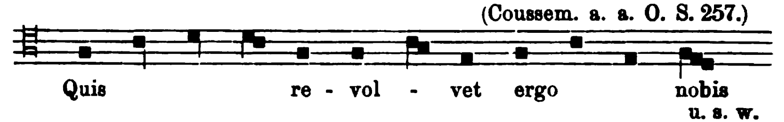


1) No. 75. S. Coussemaker a. a. O. S. 256 ff.

Die Frage der drei Marien, wer denn wohl den schweren Stein des Grabes wegwälzen werde, wird nach anderer, aber auch an verschiedenen Orten und Zeiten ganz analoger Melodie gesungen: so in einem Osterspiel (La nuit de Paques) des 13. Jahrhunderts aus der Bibliothek Bigot, jetzt in der Bibliothek zu Paris:[1])



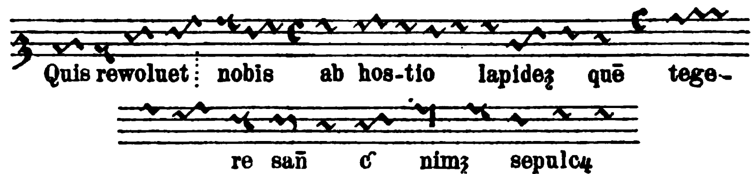
Aehnlich in dem Osterspiel von Origny:

(Coussem. a. a. O. S. 257.)
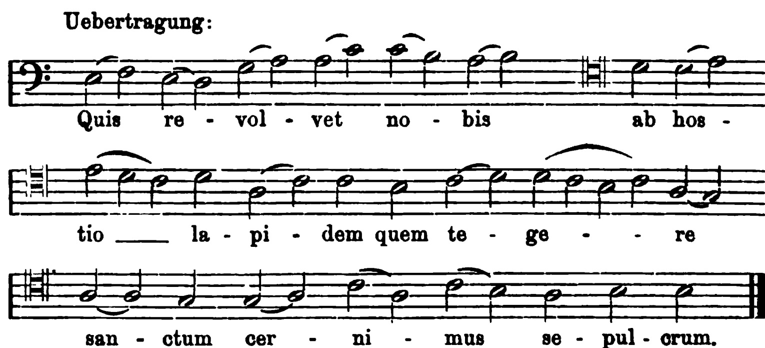


Völlig abweichend dagegen im Prager Osterspiele:

(Codex 8. 9. 29. fol. 184 a.)



Uebertragung:

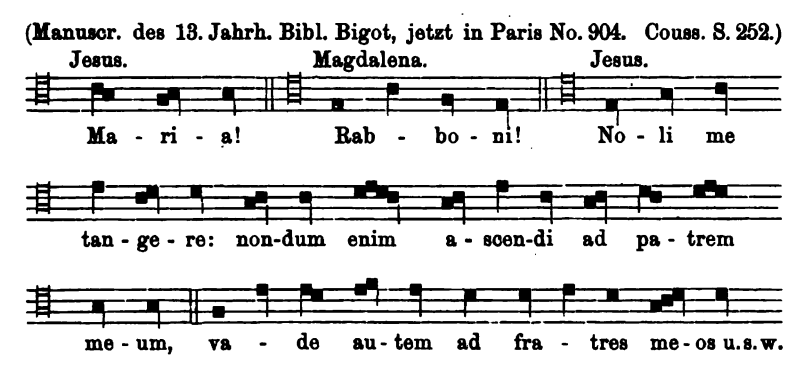


Die gesungenen Dialoge erinnern in ihrem psalmodirenden Tone durchaus an die Weise, wie noch jetzt am Palmsonntage in der

1) No. 904. Coussem. a. a. O. S. 250.

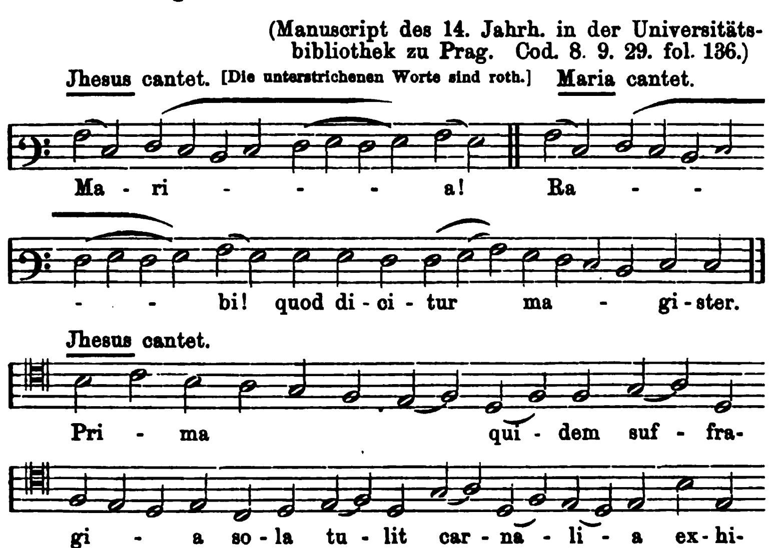
katholischen Kirche die Passionsgeschichte in einer an dramatische Darstellung mahnenden Weise (mit Vertheilung der Stimmen an die einzelnen Interlocutoren) gesungen wird:

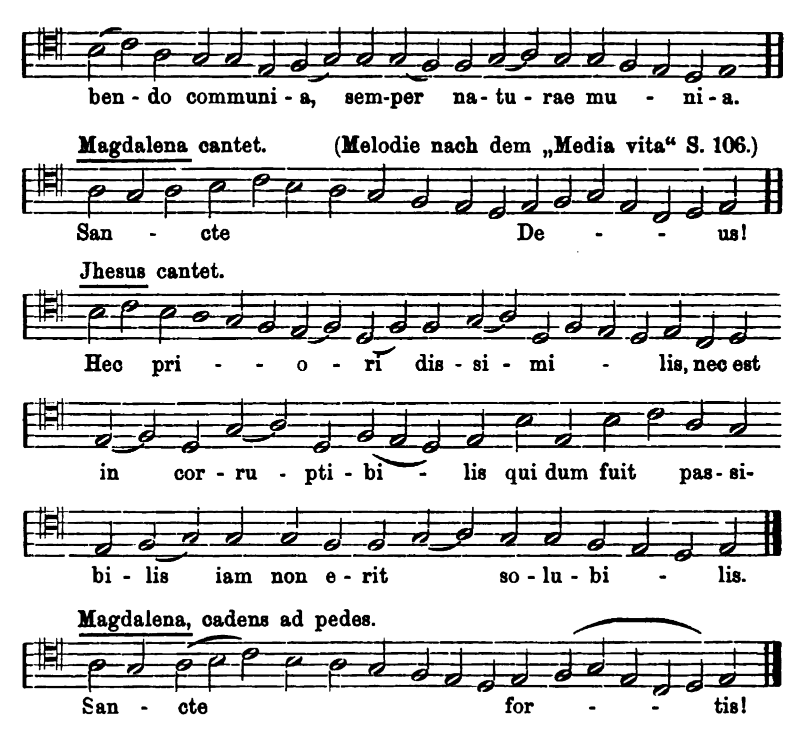
(Manuscr. des 13. Jahrh. Bibl. Bigot, jetzt in Paris No. 904. Couss. S. 252.)



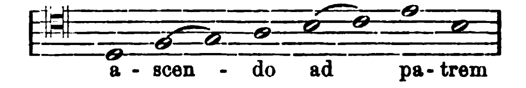
Mit dieser einfachen Singweise begnügte man sich aber nicht überall. Wo der glorreich Auferstandene mit Magdalena redet, sollte es festlicher und freudiger klingen; man wusste aber das Feierliche und Bedeutende des Momentes (wie bei dem Eli, Eli der Passion) blos durch langathmige Coloraturen auszudrücken, wie man eben gewohnt war ein festliches Alleluja oder *Ite missa est* aus Priesters Munde zu hören. Christus trat im geistlichen, bischöflichen Talar auf; es schien angemessen, ihn wie einen Geistlichen singen zu lassen:

(Manuscript des 14. Jahrh. in der Universitätsbibliothek zu Prag. Cod. 8. 9. 29. fol. 136.)



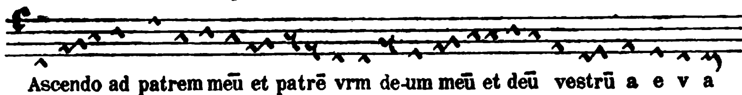


Nachdem Jesus ermahnt hat *„Ergo noli me tangere, nec ultra velis plangere“* u. s. w., zieht er sich mit dem Gesange zurück:



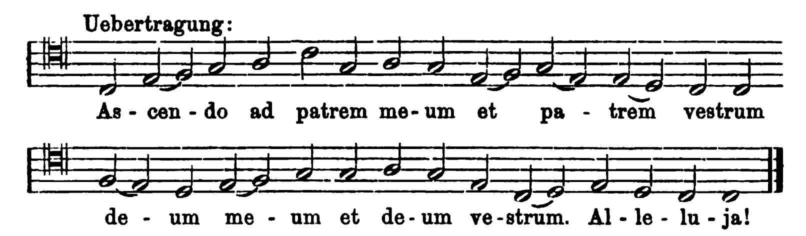
Magdalena verkündigt die frohe Botschaft den Aposteln, und der Gesang des Te Deum beschliesst die feierliche Darstellung. In einem anderen Osterspiel der Prager Universitätsbibliothek [1]) gestalten sich die Schlussworte Christi noch reicher und tönen in das festliche Alleluja aus:

Codex 17. E.1. fol.165.
tūc Jesus vadit ad capellam cantans:

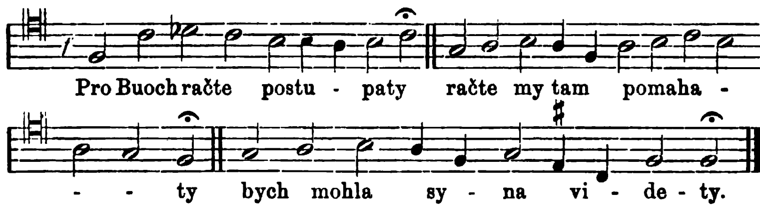


1) Codex XVII. E. 1.

Uebertragung:



Wenn alles dieses vorzugsweise den Charakter des Festlichen, Gottesdienstlichen an sich hatte, so waren dagegen die Marienklagen *(planctus Mariae)* vorzüglich dem Elegischen oder vielmehr dem Ausdrucke des tragischen Pathos des Schmerzes gewidmet; man fühlt sich beinahe an in ihren Grundzügen ähnliche Monologe der antiken Tragödie gemahnt. Hier nimmt selbst die Melodie des Gesanges meist einen wärmeren Ton an. Mone, der verdienstvolle Sammler solcher alterthümlicher Dichtungen, bemerkt zu einer Marienklage aus dem Kloster Lichtenthal bei Baden, „schon das Versmaass der Strophen beweise, dass sie keine kirchliche, sondern die Melodie eines Meistergesanges hatten, und dass die Singweise der Meistersänger wohl etwa die Mitte hielt zwischen der Leichtigkeit des Volksliedes und dem Ernst des Chorals." Diese Vermuthung wird vollständig bestätigt durch das Manuscript einer Marienklage aus dem 14. Jahrhundert in der Prager Universitätsbibliothek. Nachdem Maria in recitirten Versen die „Töchter Jerusalems" beschworen, ihr zu sagen, ob die schreckliche Neuigkeit, die sie eben vernommen, wahr sei, bricht sie in folgenden Klagegesang aus:



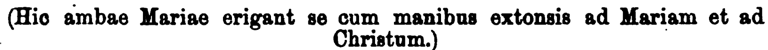
(Hört um Gott mein banges Flehen! Lasst uns hin zur Stelle gehen, dass ich meinen Sohn mag sehen.)

Dieser Gesang wird in sieben dreigereimten Strophen vorgetragen,[1]) worauf Johannes mit einigen tröstenden Worten antwortet.

1) Aeusserst merkwürdig ist es, dass in einem Osterspiel, in einem Codex des 15. Jahrhunderts in der Prager Universitätsbibliothek (XVII E. 1) dieselbe Melodie für den Gesang der drei zum Grab eilenden Frauen verwendet wird. Auch sogar die Worte sind mit einigen Abänderungen, wie sie durch die dramatis personas nöthig wurden, beibehalten.

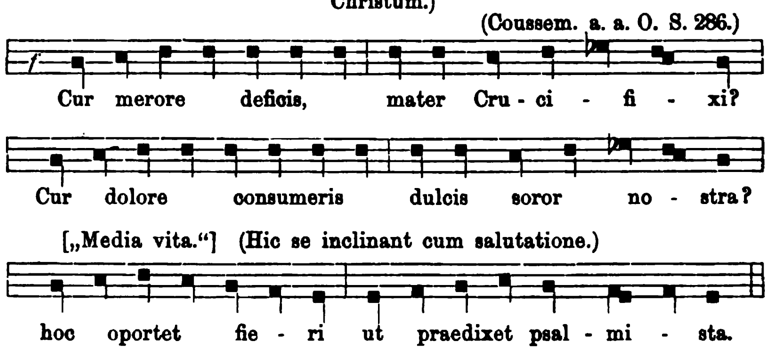
Darauf folgt ein *Planctus secundus*. Die Melodie steht hier zwischen Kirchlichem und Volksmässigem mitten inne;[1]) es liegt in diesem recitirenden Gesange mit seinen choralartigen Wendungen ein gewisses feierlich klagendes Pathos, wie manche uralte Passionsbilder aus der Zeit romanischer Kunst den Schmerz in wenigen Zügen herb und ergreifend ausdrücken.

Zuweilen liess man auf die Klage Maria's tröstende und beschwichtigende Stimmen wie mit einer Antistrophe antworten und gewann so einen wirksamen Gegensatz, wie ein ähnliches Spiel in einem Processionale des 14. Jahrhunderts aus dem Archiv des Capitels von Cividale in Friaul zeigt. Hier antworten der klagenden Gottesmutter Maria die beiden andern Marien:

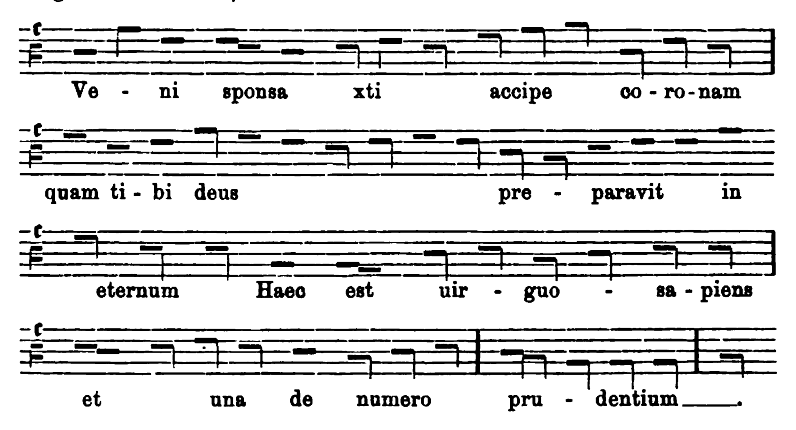


(Hic ambae Mariae erigant se cum manibus extonsis ad Mariam et ad Christum.)

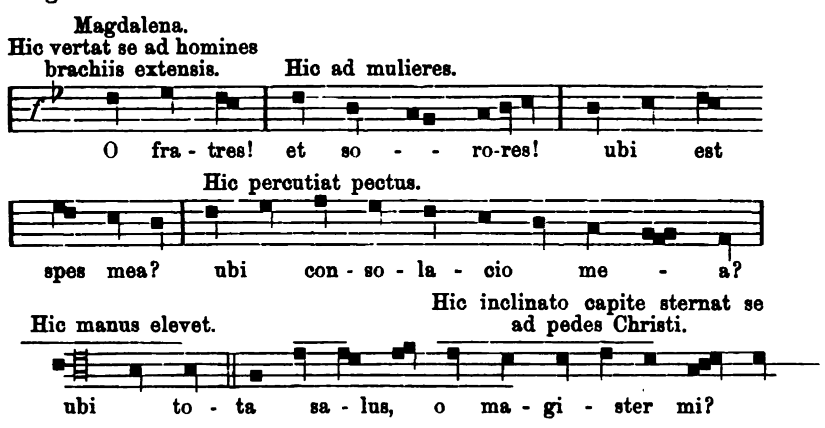
(Coussem. a. a. O. S. 286.)



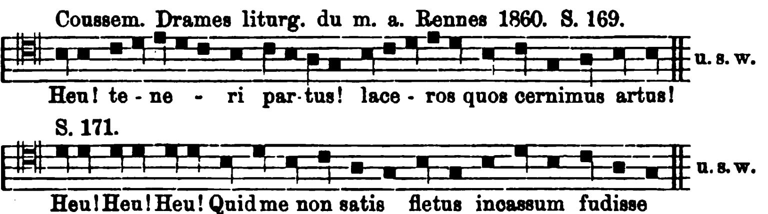
1) Ein lehrreiches Beispiel bietet in dieser Hinsicht das altprovençalische Mysterium der heil. Agnes; vgl. Ernesto Monaci, Il misterio provenzale di S. Agnese, facsimile in eliotypia dell' unico manuscritto Chigiano Roma 1880, dessen Schluss also lautet:



Wie Maria, die Mutter Jesu, den tragischen Schmerz in seiner höchsten Würde und sein edelstes Pathos ausdrückt: so war Maria Magdalena die Repräsentantin des leidenschaftlichen, ungezügelten Schmerzes. In diesem Sinne tritt sie in jenem Friauler Processionale auf; zu jeder gesungenen, keineswegs ausdruckslosen Phrase wird ihr sogar eine leidenschaftlichst bewegte Action ausdrücklich vorgeschrieben:



Man liebte es überhaupt, irgend eine biblische Protagonistin sich in Klagen dieser Art ergehen zu lassen. Eines der ältesten Beispiele ist eine *Lamentatio Rahel* aus dem XII. Jahrhundert,[1]) wo indessen der Gesang trotz einiger Melismen völlig starr und seelenlos ist:
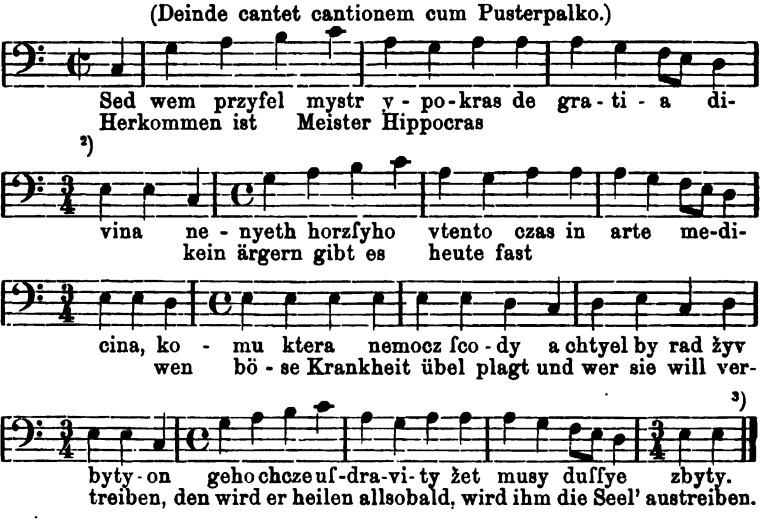


Je weiter sich diese Spiele von der eigentlichen kirchlichen Ceremonie entfernten, je mehr sie wirkliches Drama wurden, desto populärere Färbung nahm die Musik an. Der derbe Humor jener Zeiten vertrug nicht nur, er verlangte die Einmischung komischer Episoden, wie wenn Judas um die Silberlinge schachert, wenn der Salbenkrämer den zum Grabe eilenden Frauen seine Waare unter allerlei Scherzen anbietet u. s. w. Wurde hier gesungen, so war es das derbe, ganz nahe an den Gassenhauer grenzende Volkslied, was zu Gehör kam. Das Prager Museum besitzt ein

1) Bibliothek zu Orléans. Manuscr. No. 178. S. 176.

Manuscript aus dem Ende des 13. Jahrhunderts,[1]) wo die Episode mit dem Salbenkrämer zu einer selbständigen Posse erweitert ist. Hier macht sich nun eine ungeschlachte echte Volks- und Bänkelsängerweise bemerkenswerth, womit sich Herr Severin Ipokras (Hippokrates), der Quacksalber, in herkömmlichen Marktschreiertone dem Volke ankündigt und empfiehlt. Er singt, nachdem er sein Gerüst unter allerlei vorläufigen Spässen aufgeschlagen, mit seinem Knechte Georg Pusterbalk:

(Deinde cantet cantionem cum Pusterpalko.)



Eine allbekannte derbe Volks- oder Pöbelmelodie aus derselben Epoche ist die zur sogenannten *Prosa de Asino*, bei dem in Frankreich florirenden Eselsfeste *(festum asinorum)* gesungene. Sie ist ausgebildeter als das Lied des Herrn Severin Hippokras, übrigens vollkommen passend zu der scandalösen Profanation, gegen welche die Kirche mit Recht, aber vergebens Einsprache erhob.[4])

---

1) Die Ungenauigkeit dieser Angabe machte es unmöglich, das Manuscript zu ermitteln. D. Hrsg.

2) Hier wurde ohne Zweifel ein Suspirium angebracht und gesungen: ♩ ♩ 𝄽 ♩ und so auch bei den folgenden analogen Stellen

3) Die Noten sind im Originale die bekannten auf vier Linien gesetzten Pedes muscarum.

4) De la Borde hat sie nach einer Handschrift der Bibl. zu Paris, welche eine Beschreibung des Eselsfestes enthält, in seinem Essai II, S. 232 mitgetheilt. Man findet sie in Forkel's Gesch. d. M. Bd. 2. S. 720, im zweiten Bande von Oulibicheff's Mozart und, nebst einer umständlichen Beschreibung des Eselsfestes, in Friedrich W. Ebeling's neuer Bearbeitung der Flögel'schen Geschichte des Groteskkomischen S. 230. Ich halte es also für völlig überflüssig, sie hier nochmals mitzutheilen.

ZWEITES BUCH.

Die Entwickelung
des
geregelten mehrstimmigen Gesanges.

Erster Abschnitt.

Der Discantus und Fauxbourdon.

Sobald man einmal angefangen hatte mehrstimmig zu singen, wurde es eine unabweisbare Nothwendigkeit, die einzelnen Stimmen gegeneinander nach einem strengen Maasse auszugleichen und zugleich in der Tonschrift, statt der Neumen, welche nur sehr nebenbei und kaum andeutungsweise über das Zeitmaass der einzelnen Töne zuweilen eine Art Wink geben, Zeichen einzuführen, welche die bestimmte Zeitdauer eines jeden Tones mit aller Genauigkeit erkennen liessen und das wohlgeregelte Verhältniss der grösseren und kleineren Dauerzeiten gegeneinander auszudrücken geeignet waren. Die grossen Errungenschaften der Zeit zwischen 1100 und 1299, welche an ihrer Stelle als ein neuer Beweis ihres mächtig strebenden Dranges gelten müssen, sind also auch die sogenannte Mensuralmusik *(musica mensurata)* und die dazu gehörige Notenschrift mit ihren neben der Tonhöhe auch die Dauer oder Quantität eines jeden Tones andeutenden Zeichen. Die Rhythmik und Metrik, womit einst die antike Musik den Gang der Töne in wohlgeordnetem Wechsel langer und kurzer Zeiten geleitet hatte, war längst ausser aller Anwendung, längst bis fast auf die Namen vergessen. Der Geist der Sprache, auch der lateinischen, war ein ganz anderer geworden; der Dichter suchte den Reiz seiner Rede nicht in der plastischen Gestaltung der antiken Versmaasse, sondern in dem musikalischen Klangspiel des Reimes, der sich sogar in den antiken Hexameter eindrängte und diesen entzweischnitt, da er Cäsur und Schluss eines jeden Verses mit seinem Gleichklange markirte und so den antiken Heldenvers zum mittelalterlichen leoninischen Verse umschuf. Im Kirchengesange war man dem natürlichen Accent der Worte, Silben und Redesätze unbefangen und als etwas Selbstverständlichem gefolgt, wie auch das Volk in seinen Liedern durchgehends ganz instinktmässig richtige Declamation beobachtet. So konnte es also bleiben, so lange man im Einklange sang, und selbst das strenge Parallel-Organum mochte damit auskommen, zumal wenn es nur zweistimmig vorgetragen wurde. Mehr Vorsicht war schon

nöthig, wenn ihrer drei oder vier zusammensangen. Sie mussten sich so stellen, dass sie einander nicht allein singen hörten, sondern auch singen sahen; und selbst wenn es vier gleich gute Sänger waren, mussten sich nach einem von ihnen die drei übrigen richten. Dieser Leiter des Gesanges durfte den Ton nicht eher wechseln, als bis seine drei Genossen gehörig ihre Noten eingesetzt und angegeben; er musste aber auch jedesmal mit seinen Noten zuerst einsetzen, das richtige Einhalten der Pausen überwachen und nach den Pausen wieder den Anfang machen:[1]) das sicherste Mittel eines gleichmässigen Zusammensingens, dass derjenige, der den *Cantus firmus* ausführte und dadurch zugleich den Gesang leitete, jeden einzelnen Ton, ohne ihn zu übereilen, gleich lang aushielt, wie etwa heutzutage beim Gesange von Chorälen geschieht. Die anderen Sänger gewannen dann Zeit, ihre Noten gehörig anzugeben und wussten genau, wann sie die folgende Note des *Cantus firmus* zu erwarten hatten. Noch genauer musste im *Cantus firmus* die Dauer einer jeden seiner einzelnen Noten eingehalten werden, wenn der Sänger, welcher die verzierende Gegenstimme vortrug, dagegen je zwei oder drei Noten hören lassen wollte. So „näherte sich" (nach dem Ausdrucke eines mittelalterlichen Schriftstellers) „die ursprünglich nicht mensurirte Musik allmählich der Mensur bis auf die Zeiten Franco's, welcher als der erste Förderer der Mensuralmusik anerkannt wurde,"[2]) das ist, wie eben Franco definirt, des nach langen und kurzen Zeiten gemessenen Gesanges, welcher im Gegensatze zu der ganz gleichmässig fortgehenden oder wenigstens nicht strenge gemessenen *musica plana*[3]) eben deswegen *musica mensurabilis* hiess. Die Tonlehrer der spätern Zeit fangen ihre Erklärungen gerne mit dem Satze an: die praktische Musik theilte sich in zwei Hauptgattungen, in die plane und die figurirte.[4]) Die allmähliche An-

---

1) *Eliae Salomonis* Scientia artis Musicae c. XXX. Rubrica de notitia cantandi (bei GS Bd. 3. S. 57 ff.)

2) Die Stelle gehört einem Anonymus an, dessen Tractat Burney unter den Manuscripten der bibliotheca Cottoniana fand: Non enim erat musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad mensuram, usque ad tempus Franconis, qui erat Musicae Mensurabilis primus auctor approbatus (History of Mus. Bd. 2. S. 182).

3) *Cantus simplex planus* est qui simplicibus notis *incerti valoris* simpliciter est constitutus, cujusmodi est Gregorianus. (Tinctoris Diffinitorium in: CS IV, S. 179.)

4) Z. B. in der Musica Nicolai Listenii (1533) heisst es c. I: „Practica (musica) vero rursus bifariam dividitur, in Choralem et Figuralem. Choralis est, quae uniformiter suas notulas profert et mensurat, sine incremento et decremento prolationis, et vocatur alio nomine Gregoriana, plana, vetus . . . Figuralis, quae mensuram et notarum quantitatem variat, pro signorum ac figurarum inaequalitate cum incremento et decremento prolationis." Ebenso die Erotemata musicae practicae ad usum scholae Lüneburgensis von Lucas Lossius Noribergae 1563. fol. 5. Quotuplex est musica practica? Duplex: Choralis et Figuralis.

näherung der planen an die mensurirte Musik muss zwischen 1050—1200 erfolgt sein; denn Franco, der dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört, bemerkt, dass „Alte und Neuere über Mensuralmusik viel Gutes zu sagen gewusst, aber in manchen dahin abzielenden Dingen auch in Fehler und Irrthümer verfallen seien". Die Manier, nicht Note gegen Note, wie im Parallel-Organum, sondern auf eine Note der Hauptstimme mehrere Noten und ganze Tongänge zu singen, war in rohester Weise im schweifenden Organum vorgebildet. Je genauer nun bei der beständigen Uebung die Sänger solche figurirte Gesänge ausführten, desto klarere Einsicht musste man über gar Vieles gewinnen, was der mit ängstlichem Fleisse an ihrem Monochord herummessenden, in Boëthisch-pythagoräische Rechnereien vertieften Theorie ein Buch mit sieben Siegeln geblieben war. Je mehr sich die Orgeln aus ihrer ersten plumpen Rohheit herausbildeten, desto besser konnte man auch auf ihnen praktische Versuche über den thatsächlichen Effekt der einzelnen Intervalle machen. „Man musste," sagt Kiesewetter, „auf dem Wege praktischer Versuche zunächst gleich dahinterkommen, dass die von den Griechen als Dissonanzen verschrieenen grossen und kleinen Terzen, grossen und kleinen Sexten durchaus nichts Widriges mit sich brachten. Man musste ferner nunmehr wahrnehmen, dass sogar die grosse und kleine Secunde, die grosse und kleine Septime, endlich jener verrufene Tritonus, die übermässige Quarte, wenn zwar nicht frei und einzeln angegeben, doch im stufenweisen Durchgange nicht nur brauchbar seien, sondern sogar den Ekel einer beständig fortgesetzten Reihe von Terzen, Quarten, Quinten und Octaven auf eine sehr angenehm überraschende Weise beseitigten. — Wenn man nun, um durchgehende Dissonanzen anzuwenden, nothwendig zwei Noten, auch wohl drei und vier gegen eine haben musste, so entstand hierdurch schon jene Art von Contrapunkt, die man nachmals den gemischten, im Gegensatze des einfachen *nota contra notam,* unter den späteren Theoretikern am öftesten *contrapunctus floridus* benannt hat."[1])

Eine genauere Einsicht in das Wesen der Consonanz und Dissonanz muss wirklich im Laufe des für die Musikgeschichte so wichtigen 12. Jahrhunderts und zwar nicht auf dem Wege der Berechnung oder Speculation, sondern auf jenem des Experiments

1) Gesch. d. europ.-abendl. Musik. Lpz. 1846. S. 28. Tinctoris in seinem um 1490 gedruckten Terminorum Musicorum Diffinitorium sagt (a. a. O. S. 180): *Contrapunctus* est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus; et hic est duplex: scilicet simplex et diminutus. *Contrapunctus simplex* est dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa. *Contrapunctus* diminutus est dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur.

gewonnen worden sein, wie eine Stelle des Franco von Cöln deutlich erkennen lässt: „Weil nun jeder Discant durch Consonanzen geregelt wird, so wollen wir jetzt wegen der Consonanzen und Dissonanzen sehen, die in derselben Zeit aber in verschiedenen Stimmen gemacht werden. Eine Concordanz, sagt man, sei es, wenn zwei oder mehr Töne, welche man zu gleicher Zeit anschlägt, sich nach dem Gehöre *(secundum auditum)* mit einander vertragen. Discordanz nennt man umgekehrt, wenn zwei Töne mit einander verbunden werden, die dem Gehöre nach nicht zusammenstimmen.[1]) Es gibt drei Arten von Concordanzen: nämlich vollkommene, unvollkommene und mittlere. Eine vollkommene Concordanz ist vorhanden, wenn man mehrere Töne mit einander verbindet, von denen einer vom andern wegen ihres übereinstimmenden Zusammenklingens kaum unterschieden zu werden vermag; dergleichen gibt es zwei: den Einklang und die Octave *(unisonus et diapason)*. Unvollkommen nennt man sie, wenn die Töne sehr merklich von einander unterschieden sind, für das Gehör aber doch keine Discordanz bilden; deren sind zwei: die grosse und die kleine Terz *(ditonus et semiditonus)*. Mittlere Concordanzen nennt man jene, bei denen zwei Töne verbunden werden, die eine grössere Uebereinstimmung haben als die vorgenannten unvollkommenen, doch keine so grosse wie die vollkommenen; das sind zwei: Quinte und Quarte *(diapente et diatessaron)*... Der Discordanzen gibt es zwei Arten: vollkommene und unvollkommene. Vollkommen sind sie, wenn zwei Töne so verbunden werden, dass sie sich nach dem Gehöre durchaus nicht vertragen; deren sind vier: kleine Secunde, übermässige Quarte, grosse und kleine Septime *(semitonus, tritonus, ditonus cum diapente, et semiditonus cum diapente)*. Unvollkommene Dissonanzen nennt man jene, deren Zusammenklang das Gehör erträgt, ob sie gleich dissoniren:[2]) das sind zwei: die grosse und kleine Sexte *(tonus cum diapente, semitonus cum diapente)*... Man muss aber wissen, dass jede unvollkommene Dissonanz unmittelbar vor einer

---

1) Auch Johannes de Garlandia legt in der Definition der Consonanz und der Dissonanz den grössten Nachdruck auf die durch das Gehör vermittelte Wirkung: „Concordantia dicitur esse, quando due voces junguntur in eodem tempore, ita quod una potest compati cum alia, *secundum auditum*. Discordantia dicitur contrario modo. (CS I, 104.)

2) Aehnlich bei Johannes von Garlandia (CS I, 105): „Imperfecte dicuntur, quando due voces junguntur ita, quod secundum auditum vel possunt aliquo modo compati, tamen non concordant." Sehr schön ist die Erklärung bei Marchettus von Padua nach Boetius (s. GS III, 80): „Dissonantia fit, cum duo soni similiter pulsi sibimet permiscere nolunt, sed seorsum quisque gliscit ire." Wie bezeichnend ist hier nicht der Ausdruck: dass jeder der Töne unvermischt für sich gegen den andern die Oberhand behalten will!

Consonanz sehr wohl klingt."[1]) In den Schlussworten ist eines der wichtigsten Kunstgesetze der Musik gleichsam wie beiher aufgegriffen: die Auflösung der Dissonanz in Consonanz.

Die Sexte galt also einstweilen noch für dissonirend. Auffallend ist es, dass in obiger Aufzählung die grosse Secunde *(tonus)* übergangen ist. Johann de Muris nimmt Unison, Quinte und Octave als vollkommene, die grosse und kleine Terz und die grosse Sexte als unvollkommene Consonanzen an.[2]) Bei Philipp von Vitry *(Philippus de Vitriaco)*, Bischof von Meaux, der dem Ende desselben, des dreizehnten, Jahrhunderts angehört, und der dreizehn Intervalle annimmt (1, gr. und kl. 2, gr. und kl. 3, 4, Tritonus, 5, gr. und kl. 6, gr. und kl. 7, 8), wird dagegen nicht allein die grosse, sondern auch die kleine Sexte bereits unter die unvollkommen Consonanzen zusammen mit der grossen und kleinen Terz eingereihet.[3]) Dagegen wurde die Quarte durch die Franzosen, insbesondere durch de Muris und Philipp von Vitry, dadurch, dass sie unter den Consonanzen mit Stillschweigen übergangen ist, unter die Dissonanzen verwiesen. Die mathematischen Verhältnisse der Quarte konnten unmöglich diese veränderte Ansicht veranlasst haben, denn sie sind leicht fasslich, sondern wieder nur die sinnliche Wahrnehmung des Flauen, Schwankenden und Hohlen der nackten Quarte.[4]) Der Paduaner Prosdocimus von Beldomando[5]) schliesst sich hierin den französischen Lehrern an: die Sexten (gross und klein) sind ihm consonirend, die Quarte dissonirt (wie er ausdrücklich erklärt), doch weniger als die Septime und die Secunde, sie bildet den Uebergang von den Dissonanzen zu den Consonanzen. Marchettus von Padua verfocht dagegen die consonirende Eigenschaft der Quarte.[6]) Eine neue

---

1) Franconis Musica et cantus mensurabilis Cap. XI bei GS Bd. 3. S. 12: „Item sciendum est, quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat.

2) S. in GS Bd. 3. S. 306: „de discantu et consonantiis."
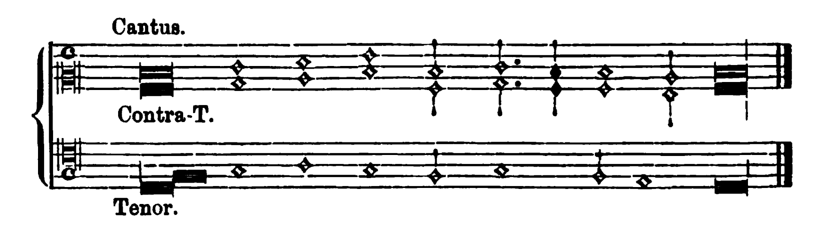
3) Quatuor autem sunt imperfecte, scilicet ditonus, alio nomine *tertia perfecta*; tonus cum dyapente, alio nomine *sexta perfecta;* semiditonus, alio nomine *tertia imperfecta;* et semitonium cum dyapente, alio nomine *sexta imperfecta.* Et dicuntur imperfecte, quia non tam perfectum sonum reddunt vel important, ut species perfecte, quia interponuntur speciebus perfectis in compositione. (Philipp von Vitry. Ars contrapuncti in: CS III, 27, womit die Stelle S. 37 in dem Lib. musicalium Philipps de Vitry zu vergleichen ist.)

4) Philipp von Vitry (a. a. O.) nennt als vollkommene Consonanzen Unison, Quinte, Octave; als unvollkommene grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sexte; dann fährt er fort: „Alie vero sex species videlicet tonus, semitonium, *dyatesseron*, tritonus, ditonus cum dyapente, et semiditonus cum dyapente sunt discordantes."
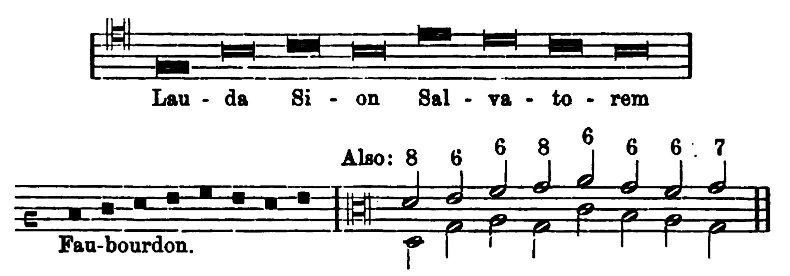
5) Siehe die 4 Tractate derselben: „de Contrapuncto", „Practica cantus mensurabilis", „Libellus monochordi", „Brevis summula proportionum" bei CS III, 193 ff.

6) Vgl. GS III, 84.

Bedeutung erhielt die Quarte in den sogenannten Fauxbourdons,[1]) einer eigenen Art Organums, bei welchem die organisirenden Stimmen über dem Tenor statt der bei dem älteren Organum angewendeten vollkommenen Consonanzen (Quinte und Octave, oder auch Quarte und Octave) die unvollkommenen, Terz und Sexte, sangen, wobei zum Schlusse die Oberstimme mit dem Tenor in die Octave trat. Hier bildeten die beiden bourdonnirenden Stimmen unter sich Quartengänge, deren Härte jedoch durch den gegen die Oberstimme in der Untersexte mitgehenden Tenor beseitigt wurde und die mit dem alten Quartenorganum nichts mehr gemein hatten. „Die Quarte," sagt Tinctoris, „wird durch den ganzen Verlauf desjenigen Gesanges zugelassen, den man Fauxbourdon nennt, oft wird ihr aber die Quinte, und noch öfter die Terz beigefügt. Die unterstellte tiefe Quinte klingt besser als die Terz." Aehnlich äussert sich Franchinus Gafor:[2]) „Wenn," sagt er, „der Tenor und der Cantus in einer oder mehreren Sexten fortschreiten, dann wird die Mittelstimme, nämlich der Contratenor, immer unter dem Cantus die Quarte einhalten und gegen den Tenor die höhere Terz; diese Gattung Contrapunkt nennen die Musiker Fauxbourdon."



1) Porro per totum discursum cantus, quem faubourdon vocant, quarta sola admittitur, ei saepe quinta ac saepius tertia supposita, gravis quinta ipsi quartae subjuncta suaviorem concentum quam tertia efficiat, ut hic patet. (Tinctoris Contrap. I, 5. in: CS IV, 85):

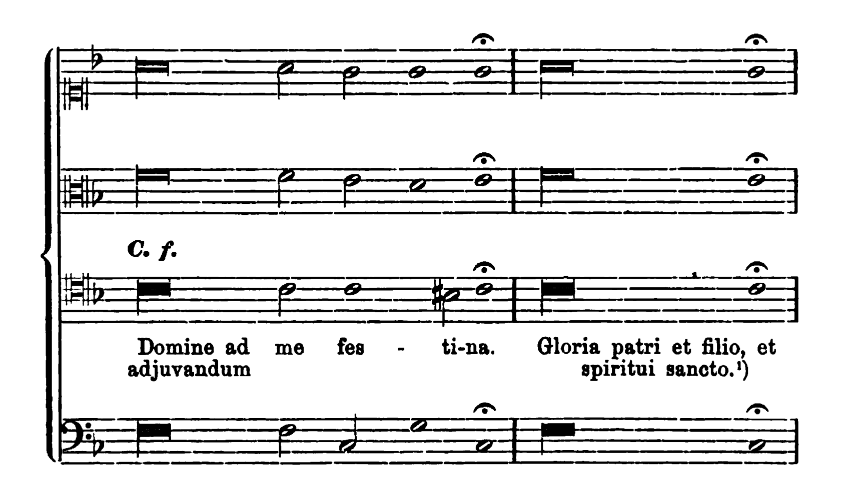


2) In dem Cap. V: de Consentanea suavitate quartae (Pract. mus. 1512 S. 42).

Der Fauxbourdon in blossen Sextaccorden war also im Grunde doch nur ein veredeltes, anhörbar gewordenes Organum und ebenso mechanisch wie dieses.
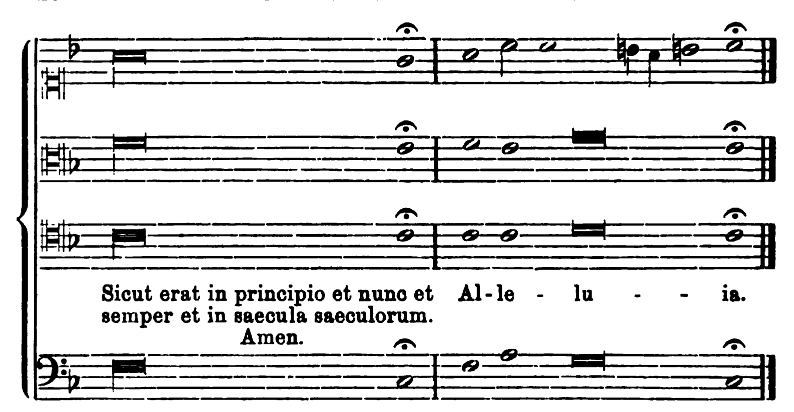
Eine wesentlich andere, kunstvollere Gattung waren jene späteren *Falsi-bordoni*, bei denen der *Cantus firmus* im Tenor von zwei höheren und einer tieferen Stimme, Note gegen Note, in lauter Consonanzen begleitet wurde: eigentlich schon eine Art Contrapunkt, welche einer beträchtlich entwickelteren Kunstepoche angehört, und die nicht immer der blossen Improvisation der Sänger anheimgestellt, sondern zuweilen selbst von bedeutenden Componisten ausgearbeitet wurde, wie z. B. nach 1600 Lodovico Viadana seinen sogenannten *Concerti* einen Anhang solcher Falsi-Bordoni beigefügt. Die Fauxbourdons und Falsi-Bordoni kamen allem Anschein nach durch die Sänger, welche die Päpste von Avignon nach Rom mitbrachten, in die päpstliche Capelle und halfen den Grund jener nachmals dort so hoch ausgebildeten Singemusik legen.

Ein solcher ausgeschriebener Falso-Bordone, der sich in Giovanni Battista Rossi's von Genua 1618 bei Gardano in Venedig gedrucktem *Organo dei cantori* findet, hat folgende Gestalt:



1) S. 79. Die langen Noten werden nach der Zahl der darauf entfallenden Silben, mit gehöriger Declamation, in kleinere zertheilt:

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et u. s. w.



Diese [noch heute in der katholischen Kirche bei den Vespern gebräuchliche] Singweise, die unstreitig etwas Feierliches und einfach Würdiges hat, wie das *Et cum spiritu tuo* und *Amen* des dem Priester antwortenden Chores ist ein wahrer Falso-Bordone. Welchen Einfluss die Falsi-Bordoni auf die Kunstcompositionen selbst der grössten Meister gehabt, werden wir weiterhin sehen; noch in Allegri's berühmten Miserere werden wir ihnen begegnen. Sie galten für ein Mittelding von *Canto fermo* und *Canto figurato.* [1])

---

1) Giov. Batt. Rossi (a. a. O.) sagt darüber: „Ma perche abbiamo fatto menzione di falso bordone, mi potrebbe dimandar alcuno, che cosa è questo falso bordone, ovvero: che vuol dire *falso bordone?* Veramente io non ho trovato alcuno che faccia questo quesito nulla dimeno daremo tal risposta, che restera il cantore appagato e quieto. E donque da notare, che questa è una metafora. *Burdo* in latino significa in italiano quello chè è nato di cavallo et di asina come notano questi versi:

Burdonem producit equus coniunctus asellae;
Procreat et mulum iunctus asellus equae.

E si come il nato di cavallo et asina non è ne asino, ne cavallo, cosi il falso bordone, qual e composto ordinariamente di canto fermo e figurato non è ne l'uno ne l'altero — è fermo per l'andar col canto fermo posatamente, come osservano gli antichi Tachet, Palestina (so!) ed altri, è figurato in parte per la consonanza, che non è nel canto fermo, cantando tutti con una voce e misura stessa, come è manifesto. Onde perche falsifica il canto fermo et il figurato, non essendo ne l'uno ne l'altro vien detto *falso bordone.*" Prätorius (Syntagma 3. Thl. S. 9) gibt folgende Erklärung: „Fürs erste werden die Psalmen, so im anfang der Vesper, als Nota contra Notam in einer reige nach einander in unisono gesetzt seyn, Psalmi Falsi Bordoni genennet: Wiewol in denselben nunmehr der Bass in der Quinta unter dem Tenor allezeit gefunden wird, so die Harmoniam gut vnd Complet machet. Zweitens: Bei den Italis aber ist Falso bordone, welches die Franzosen Faulx Bourdon nennen, wenn ein Gesang mit eitel Sexten nach einander gesungen wird, also dass der Alt vom Discant eine Quarta, vnd der Tenor vom Alt eine

Neben den parallelen Fauxbourdons hatte sich bei den französischen Kirchensängern noch eine andere, nicht so mechanische Art mehrstimmigen, in allen seinen Noten nach deren Dauer genau bemessenen Gesanges, der *Déchant* oder *Discantus*, eingebürgert.[1]) Es gab davon zwei Arten: die einfache und die mit Zierwerk *(Fleurettes)* ausgestattete. Bei ersterer beschränkte sich der Déchantirende darauf, dass er mit dem Tenor im Einklange sang und weilweise, wenn der Tenor um eine Stufe fiel, um eine Stufe stieg und umgekehrt, und im Einklange schloss. Ein überaus

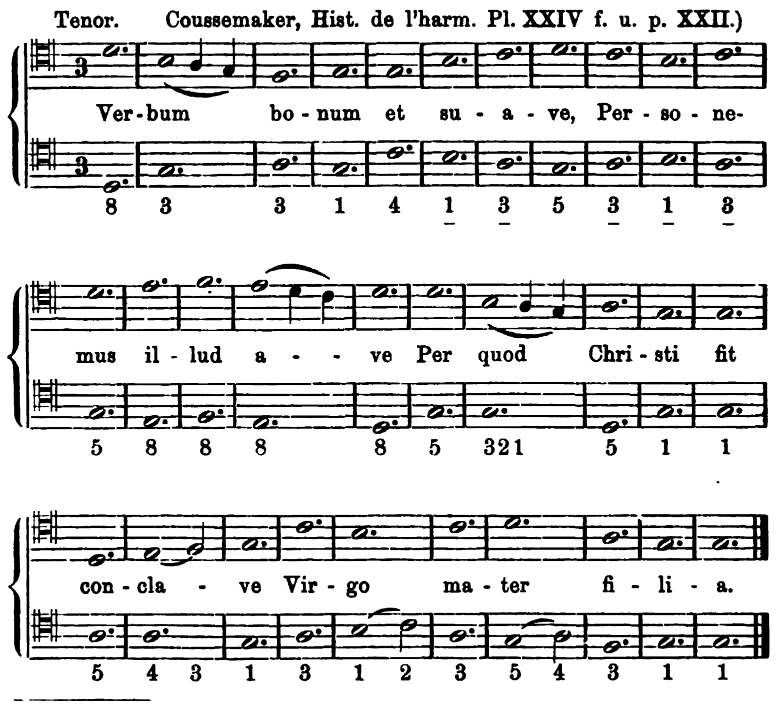
---

Tertia niedrig vñ also oben eine Quart vñ vnten eine Tertia respectu mediae Vocis ist. Erat autem veteribus receptum, ut jucundissimae harmoniarum excursiones interdum hac ratione instituerentur. Sed cum veram Basin non habeant et Bordone Italis chordam, quae ὑπάτην seu maximam in Testudine proxime sequitur, significet, Falso Bordone appellatur. Denn die Tertia hat ihren natürlichen Sitz nicht in sonis gravibus et inferioribus, besondern in sonis acutis et superioribus. Drittens: Vnd wie fürs dritte Bordone eine grosse Hummel, welche daherrauschet, summet vnd brummet, interpretiert wird: Also gibt diese Art keine liebliche, sondern rauschende, summende vnd brummende Harmoniam... Fünftens: So werden auch die Clausulae finales cujuslibet toni, falsi Bordon[i] genennet. Dann Bordoni propriè seynd säume und gebrähme an Kleidern, als ende vnd gewisse weise eines dinges: Wie aus den Antiphonis (ubi Clausulae finales cum Clausulis finalibus Tonorum et Basibus videntur ex parte esse incertae et falsae) zu sehen. Wobey dann zu erinnern, dass etliche vermeynen, der Tenor habe vnnd führe seinen Namen auch à Bordon, quod est Latiné Tenor, Germanicé ein Stender, der vnter einem Ast am Baume, so voll Gewächs henget, als ein Stütze gesetzet wird, dorauff der gantze Baum ruhet: Oder als ein Jacobs- vnd Bilgerstab (Bordone, el' hasta che porta il peregrino per viaggio), denn ein Peregrinator oder Wallersmann in der Hand hat vnd sich daran halten muss; Item ein baume mit Eisen beschlagen, da man ein Hauss mit stützet, Vnd die gantze Last vffruhet; Die Zimmerleute nennen es Bordonale, einen Träger: Also solle der Tenor bey den Lateinern den Namen vberkommen haben, gleichwie ein Bordon, der den gantzen Gesang unterhalten sol." Adrian Petit-Coclicus meint, der Name Fauxbourdon rühre von den an sich falschen Quartengängen her, die aber durch die darunter gesetzte Unterstimme verbessert werden, „et dicitur gallice Faubourdon, id est, quòd malae species, quae sunt contra partem superiorem, excusantur, per vocem inferiorem, sextis seu octavis." Compend. musices Norimb. 1552 „de compositionis regvla". Adam von Fulda sagt: die Quarte gelte bei einigen für eine perfecte, bei andern für eine imperfecte Consonanz, „nos vero eam semidissonantiam esse dicimus, id est, cum nulla per se solam concordantem. Ouam etiam (Johannes) de Muris consonantiam fore negat, nisi eam perfecta praecesserit consonantia; cum perfectis vero aut imperfectis moderatur concordantiis, et ipsa consonantiam facit non ex se, sed respectu aliarum; quod musici gentium vocabulo *faulx bourdon* vocare coeperunt, *quia tetrum reddit sonum.*" (Mus. II. 10, bei GS Bd. 3. S. 351.)

1) De Muris sagt: Est enim discantus simpliciter, qui in omni sua parte cuncto tempore mensuratur (Speculum VII. 10 in CS II). Bemerkenswerth ist folgende Aeusserung Franco's (im Texte bei Hieronymus de Moravia): Secundum quod purum organum haberi non potest nisi super tenorem, ubi *sola nota* est unisono; ita quod quando tenor accipit *plures notas simul*, statim est discantus.

wichtiges, sehr bald mit grossem Interesse aufgegriffenes und verwerthetes Kunstgesetz, das Gesetz der Gegenbewegung, kündigt sich hier in den ersten, wie zufällig ausgestreueten Keimen an. Ferner mussten die durch das Auseinandertreten der Stimmen entstehenden Terzen durch ihren auffallenden Wohlklang wesentlich mit dazu beitragen, das Vorurtheil gegen die Terz gründlich beseitigen zu helfen. Der verzierte Déchant bestand in verschiedenen Melismen und bunten Figuren, die über dem Tenor nach Einsicht und Geschmack ausgeführt wurden, und bei denen oft höchst bizarre Tongänge vorgekommen sein mögen.[1])

Ein Beispiel, wie die Terz durch das Auseinandertreten der Stimmen aus dem Unison eingeführt wurde, gibt ein zweistimmiger Gesang des 12. Jahrhunderts (aus der Bibl. von Douai, Mscr. No. 124):



1) Kiesewetter, Gesch. d. Mus. 2. Aufl. S. 36 sagt: „Wurde vollends ein solcher extemporirter oder conventioneller Déchant in mehreren Stimmen und in verschiedenen Intervallen gewagt, so mag oft ein wunderliches Charivari zum Vorschein gekommen sein, und es ist schwer zu begreifen, dass man irgendwo an solcher Musik sich ergötzt oder erbaut haben köne."

Das Discantisiren wurde jetzt zu einer förmlichen Kunst *(ars discantandi)*, deren Grundsätze sich bei fortdauernder praktischer Uebung nach den öfter wiederkehrenden Combinationen zu bestimmten Regeln und Andeutungen zusammenstellen liessen und daher auch den Gegenstand ganzer Tractate zu bilden anfingen, in denen die Vorstufen der eigentlichen Lehre vom Contrapunkt zu erkennen sind.

Als Verfasser solcher Tractate sind zu nennen im 12. Jahrhundert: Guido, Abt von Chalis, im Kloster Citeaux in Burgund,[1]) Johann de Garlandia[2]) (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen englischen Dichter und Grammatiker aus dem 13. Jahrhundert), auch Gerland genannt, aus Lothringen gebürtig, Canonicus der Abtei von St. Paul in Besançon;[3]) im 13. Jahrhundert Hieronymus de Moravia,[4]) der, wer weiss durch welches Lebensschicksal, aus Mähren in das Dominicanerkloster von St. Jacob in Paris verschlagen wurde,[5]) auch Franco (von Cöln) und im 14. Jahrhundert Johann de Muris[6]) und Philipp von Vitry[7]) beschäftigten sich angelegentlich mit dem Discantus, obwohl die beiden Letzteren schon unter die Begründer der Lehre vom eigentlichen Contrapunkt gerechnet werden müssen. Sehr bemerkenswerth ist, dass eine Abhandlung (*fonds St. Victor* in der Pariser Bibliothek, Mscr. No. 813) zwar die lateinische Ueberschrift trägt „*de arte discantandi*“, übrigens aber, für jene Zeiten etwas höchst Seltenes, in der vulgären Sprache, nämlich in altfranzösicher, verfasst und offenbar für den praktischen Unterricht der Knaben und ungelehrten Sänger berechnet ist. Der Discantus, wie er sich in diesen Schriften darstellt, ist der Uebergang vom Organum zum Contrapunkt und die Vorstufe des letztern. Seine eigenste Heimat war Frankreich; in Italien blieb man bei dem Organum mit seinen Quarten und Quinten, und der

---

1) Das Manuscript seines Werkes in der Bibl. St. Genêvième zu Paris No. 1611. Abgedruckt in Coussemaker's Histoire de l'harmonie du moyen âge S. 254 ff.

2) Siehe CS I.

3) Seine Schrift findet sich in Cap. XXVI des Manuscriptes des Hieronymus de Moravia wörtlich aufgenommen. S. auch Coussemaker a. a. O.

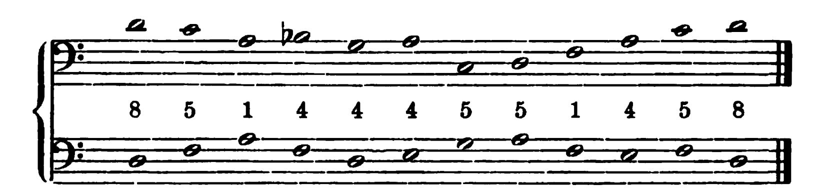
4) S. CS I: Ueber sein Leben, vgl. Quetif & Echard, Script. ordinis praedicat. Lut. Par. 1719 u. 21. I, 159.

5) . . . e „regno scilicet seu principatu hujus nominis Boemiam inter et Hungariam sito ortus . . . . medio seculi XIII circa S. Thomae Aquini temporo claruisse videtur et saltem annis quibusdam in domo Sanjacobea Parisiensi egisse.“ Vgl. Quetif & Echard: Scriptores ordinis praedicat. (A. a. O.)

6) Seine Tractate bei GS III und CS II.

7) Zwei Manuscripte von ihm in Rom in der Vaticana: „ars contrapuncti magistri Philippi ex Vitriaco“ Manuscript No. 5321, und in der Valicellana B. 89. (S. CS III.)

Versuch, den eine in der Ambrosiana zu Mailand befindliche, aus dem Ende des 11. oder dem Anfange des 12. Jahrhunderts herrührende Handschrift macht, das Organum als Organum theoretisch tiefer zu begründen und praktisch reicher zu gestalten, lässt eben nur erst zweifellos erkennen, dass in dieser Ungestalt keine andere Bildungsfähigkeit lag, als sie völlig aufzugeben und für die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen richtigere Principien zu suchen. Fünf Gattungen vom Organum gebe es nach Verschiedenheit der Anordnung der Intervalle, sagt der unbekannte Autor;[1]) sein Wesen bestehe darin, dass die Stimmen in Eintracht zwieträchtig und in Zwietracht einträchtig sind *(concorditer dissonant et dissonanter concordant);* Anfang und Ende müsse im Einklange oder der Octave stehen, dazwischen aber sollen Quarten und Quinten wechseln.[2])



In der über Anfang und Schluss gegebenen Regel, in dem nicht mehr mit eiserner Consequenz festgehaltenen Intervall der Quinte oder Quarte allein, in der Einmischung von Gegenbewegungen zwischen die parallelen liegt eine Art Annäherung gegen den französischen Discantus hin. Das alte Guidonische Organum ist hier offenbar ein bereits überwundener Standpunkt. Nur ist auf dem neu gewonnenen eben nichts gewonnen.

Der Discantus der französischen Theoretiker und Praktiker galt, wie Muris ausdrücklich erinnert, ursprünglich für eben auch nichts weiter als für das Organum;[3]) er bestand ursprünglich aus nur zwei Stimmen, dem Tenor und einer höheren Stimme, welche

1) Vgl. De Muris (GS III, 306) zählt 6 Gattungen auf, was sich daraus erklärt, dass De Muris als erste Species den c. unisonus aufzählt.

2) „Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diapente et diatessaron quarum videlicet praecedentis et subsequentis fit copula aliqua decenti consonantia." — Weiterhin wird der Werth des Organums in Versen gepriesen:

Organum acquirit totum, sursum et inferius
Currit valde delectando, ut miles fortissimus
Frangit voces velut princeps, senior et dominus
Qua de causa applicando sonat multo dulcius — u. s. w.

3) Discantare erat organizare vel diaphonizare, *quia diaphonia discantus est* (de Muris, Speculum mus. VII. 3. CS II, 386).

eben Discantus hiess:[1]) Benennungen, deren Andenken und Gebrauch noch in unserer heutigen Musik erhalten ist, obwohl ihre jetzige Bedeutung gegen die ursprüngliche etwas modificirt ist.[2]) Doch schritt man bald zu zwei- und dreistimmiger Begleitung des Tenor, wo dann die anderen Stimmen *Motetus*, *Triplum* und *Quadruplum* genannt wurden.[3]) Der Tenor wurde auch wohl *Cantus* oder *Firmus cantus* genannt. Die Dauer der Noten in den einzelnen Stimmen musste, sollte es nicht in Unordnung durcheinander klingen, unter sich genau bemessen sein,[4]) so dass der Discant unmittelbar zur mensurirten oder gemessenen Musik und zur Ausbildung einer für letztere angemessenen Notenschrift leitete. Das Wichtigste dabei war, dass der Werth und die Wichtigkeit der Gegenbewegung (des *motus contrarius*) die gebührende Anerkennung fanden. Stieg der Tenor, so sollte der Discant fallen, und umgekehrt;[5]) parallele Bewegung war zur Abwechslung, jedoch nur als Ausnahme, gestattet.[6]) Johannes Cotton gibt für die Gegenbewegung dieselbe festbestimmte Regel: „dass der Discant *(organica modulatio)* fallen solle, wenn die Hauptstimme *(recta modulatio)* steigt, und steigen, wenn diese fällt; bei angehaltenen Tonschlüssen der Hauptstimme in der Tiefe soll der Discant dazu die höhere Octave angeben, und wenn die Hauptstimme in der Höhe schliesst, umgekehrt die tiefere Octave; erfolgt der Schluss aber in der Mittellage, so ist in den Einklang

1) Et forsan in principio, in discantu, non erant nisi duo cantus, ut ille qui tenor dicitur et alius qui supra tenore decantatur, qui vocatur discantus (de Muris, a. a. O).

2) Die Bezeichnung des Discantus als Frauen- oder Knabenstimme kommt schon im Microlog des Ornitoparchus (Lipsiae 1517. lib. IV. fol. 43) vor: „Discantus est cujuslibet cantilenae pars suprema. Vel est harmonia *puellari voce modulanda.*"

3) Discantus uno modo dicitur a dya, quod est duo et *cantus*, quia duplex vel duo cantus seu duorum cantus; quia etsi possit esse plurium, magis proprie tamen est duorum (CS II, 386). Quamvis magis proprie uni tenori unus respondeat cantus, ut sint duo cantus; possunt tamen supra tenorem unum multi fieri discantus, ut motetus, triplum, quadruplum (a. a. O.). Sonach bedeutete Discantus soviel wie Gegenstimme, begleitende Stimme überhaupt: jeder Gegengesang gegen einen gegebenen Tenor hiess Discantus.

4) Item si *firmus cantus* ascendat u. s. w. (aus der „Discantus positio vulgaris" bei Hieronymus de Moravia CS I, 95).

5) Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves el semibreves proportionaliter adequantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur (Franco, im Texte bei Hieronymus de Moravia CS I, 118).

6) Et sciendum est, quod tenor et discantus propter pulchritudinem cantus *quandoque* simul ascendit et descendit (Franco a. a. O.). Sonst ist in den Tractaten die Vorschrift der Gegenbewegung überall für alle einzelnen Fälle consequent durchgeführt.

überzugehen."[1]) Die Quarte war nun von den französischen Lehrern aus der Reihe der Consonanzen weggewiesen worden, es blieben also nur drei vorzügliche Consonanzen, die „besser sind als die andern", wie es bei Hieronymus de Moravia heisst,[2]) übrig: Unison, Quinte und Octave. Diese drei vorzüglichen Consonanzen sollten den Kern und das Wesen des Zusammenklanges von Cantus und Discantus bilden; die unvollkommenen Consosonanzen, Terzen und Sexten, nur zwischen die vollkommenen nebensächlich eingelegten Dissonanzen sind der Abwechslung wegen an „gehöriger Stelle"[3]) im Durchgange einzumischen; wo Note gegen Note gesetzt wird, oder zwei Noten gegen eine, soll es durchaus consoniren: im letztern Fall darf die eine Note ausnahmsweise dissoniren, um der Musik Färbung zu geben.[4]) In diesen Grundsätzen kündigen sich schon die Regeln an, die hernach in reicherer Durchführung in die Lehre vom Contrapunkt übergingen. Die Schritte, welche der Discantirende zu machen hat, sollen mit dem Tenor im Wesentlichen in den vollkommenen Consonanzen der Octave oder Quinte zusammentreffen. Das Unangenehme der Octav- und Quintparallelen wurde durch die Gegenbewegung beseitigt. Das Verbot wurde etwas später wirklich ganz ausdrücklich ausgesprochen, einstweilen wich man solchen Parallelen in den meisten Fällen mit unverkennbarer Absichtlichkeit aus, doch nicht ganz, wie z. B. in dem vorhin mitgetheilten *Verbum bonum et suave* drei Octaven nach einander auftreten. Die Discantirregeln sind darauf berechnet, dass durch geschicktes Einsetzen des Discantus solche Fortschreitungen vermieden werden können; jene altfranzösische *Ars discantandi* schreibt gleich für den Anfang vor: „*si il* (der Tenor) *monte*

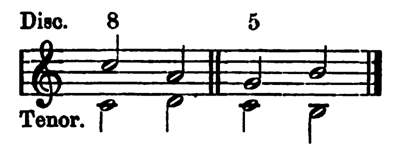
1) Caeterum hic facillimus eius (sc. diaphoniae) usus est, si motuum varietas diligenter consideretur: . . . ut ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fiat depositio et e converso. Providendum quoque est organizanti, ut si recta modulatio in gravibus moram fecerit, ipse in acutis canendo per diapason occurrat; sin vero in acutis, ipse in gravibus per diapason concordiam faciat: cantui autem in mese vel circa mese pausationes facienti in eadem voce respondeat (Joann. Cotton, bei GS II, 264).

2) Inter concordantias autem tres sunt ceteris meliores, scilicet unisonus, diapente et diapason (Discant. vulg. positio, bei Hieronymus de Moravia a. a. O.).

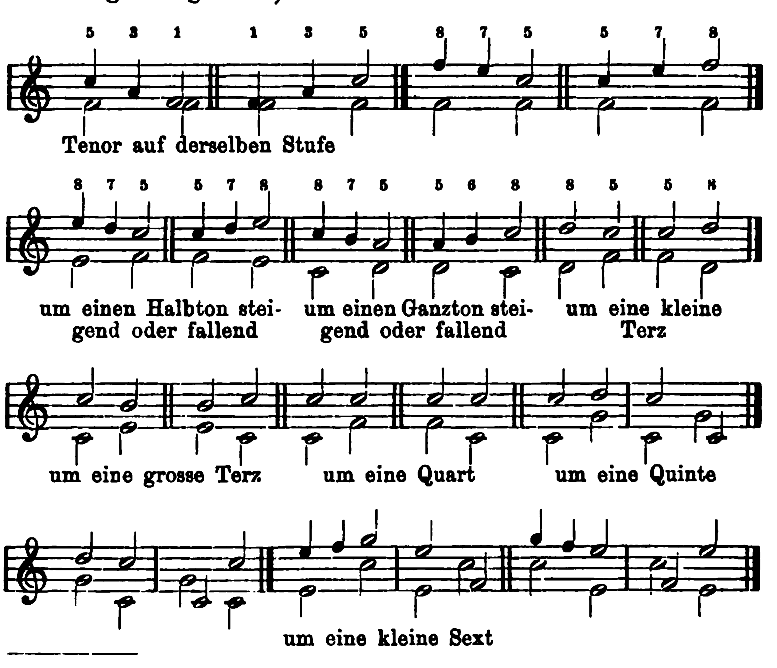
3) Franco sagt: „Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis" u. s. w. (bei GS Bd. 3. S. 13).

4) Johann de Garlandia sagt: „Omne quod sit in pari (zu ergänzen: nota), debet concordare cum omni illo quod sit in impari, si sit in primo vel secundo vel tertio modo." Doch lässt er Ausnahmen zu: „Sed duo puncti sumentur hic pro uno et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam propter colorem musices. Et hic primus sive secundus et hic bene permittitur ab auctoribus primis et licentiatur: Hoc autem invenitur in organo in pluribus locis et precipue in motetis." (CS I, 107 gibt diese Stelle verderbt und sinnlos.)
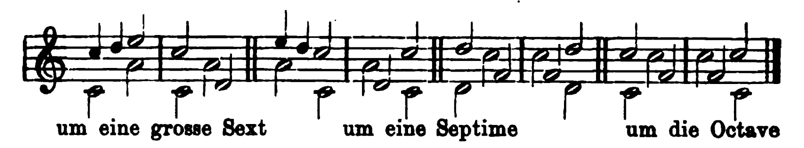
nous devons prendre la double note (die Octave); *si il avale nous devons prendre la quinte note*“:



offenbar nur, damit für den Discant genug Raum da sei, um durch die Gegenbewegung im ersteren Falle aus der Octave in die Quinte fallen, im zweiten aus der Quinte in die Octave steigen und so Octave auf Octave, Quinte auf Quinte vermeiden zu können. Die Abhandlung „*Discantus positio vulgaris*“ bei Hieronymus de Moravia[1]) lehrt ganz Aehnliches, und insbesondere wie bei drei Noten gegen eine die unvollkommenen Consonanzen und die Dissonanzen als Zwischenstufen einzuschalten seien. Es werden alle Intervallschritte des Tenors *(cantus firmus)* einzeln mit ausführlichen Erklärungen durchgenommen, sogar der Schritt in die Septime. Die zulässigen Schritte sind nach den gegebenen Erklärungen folgende:[2])
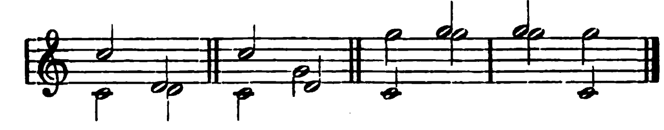


1) Vgl. CS I, 94 ff.
2) Vgl. CS I, 95.



„Hast du dieses gesehen und deinem Gedächtnisse wohl eingeprägt“, fährt der Verfasser fort, „so kannst du bei gehöriger Anwendung des Wissens auf die Uebung die ganze Kunst des Discantirens dir eigen machen“.[1]) Auf ganz übereinstimmenden Grundlagen ruhen die Anweisungen jener altfranzösich geschriebenen *Ars discantandi*, nur ist hier alles noch einfacher: Alles, was der Discantirende zu beobachten hat, ist: Note gegen Note singend immer also zu steigen oder zu fallen, dass, wenn er mit der ersten Note gegen den Tenor eine Quinte angegeben, die zweite eine Octave sei, und umgekehrt; und beim ersten Einsetzen eines dieser Intervalle immer so zu wählen, dass ihm genügender Spielraum bleibe, um jene Regel beobachten und parallelen Fortschreitungen vollkommener Consonanzen ausweichen zu können. Guido von Chalis[2]) zieht auch noch die von den übrigen französischen Theoretikern aufgegebene Quarte und den Einklang mit hinein, daher die Zahl der von ihm erklärten Fortschreitungen auf einundvierzig steigt. Merkwürdig ist es, dass er gegen zwei Quinten nach einander dann nicht das Geringste hat, wenn sie durch (sprungweise) Gegenbewegung der Stimmen entstehen:



ein neuer Beweis für das damals schon stillschweigend angenommene Verbotgesetz der Folge zweier vollkommenen Consonanzen in gerader Bewegung, ein Gesetz freilich, an das sich die Praktiker nicht banden, und das erst im 14. Jahrhundert ausdrücklich anerkannt und ausgesprochen wurde. Dabei werden der discantirenden Stimme oft schwierige und unsingbare Sprünge zugemuthet:
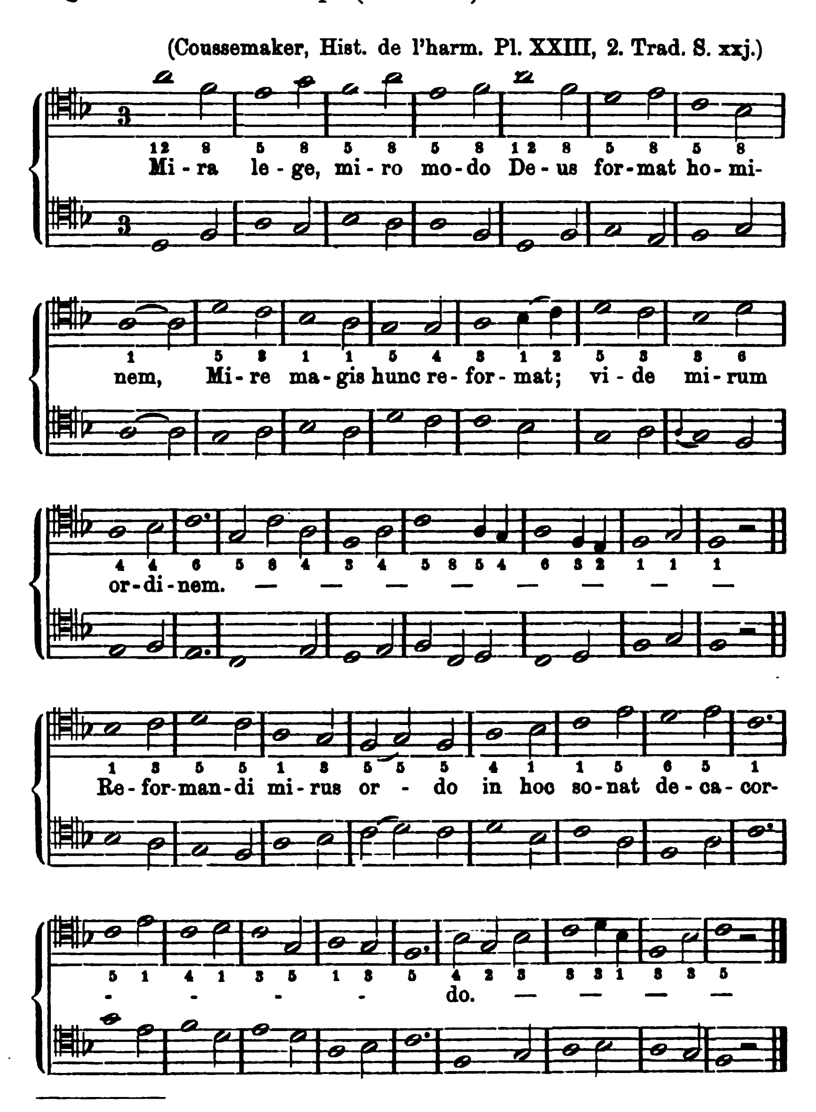


1) Quibus visis et memorie commendatis totam discantandi artem habere poterit arte usui applicata (Disc. vulg. pos. bei Hieron. de Moravia a. a. O.).

2) Coussem. Hist. de l'harm. S. 255 ff. (Vgl. S. 349, Anm. 1.)
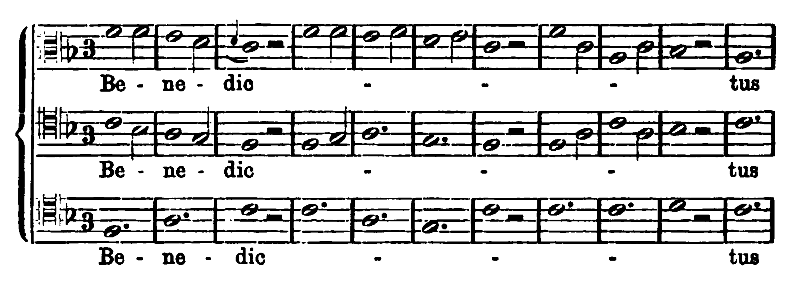
Die französischen, insbesondere die Pariser Bibliotheken,[1]) bewahren noch eine nicht unbedeutende Anzahl von Gesängen, welche die Anwendung dieser Gesetze in der praktischen Ausübung zeigen, wie folgender dem 14. Jahrhundert angehörige zweistimmige Gesang aus einem Manuscript (No. 1139) der Bibliothek zu Paris:

(Coussemaker, Hist. de l'harm. Pl. XXIII, 2. Trad. S. xxj.)
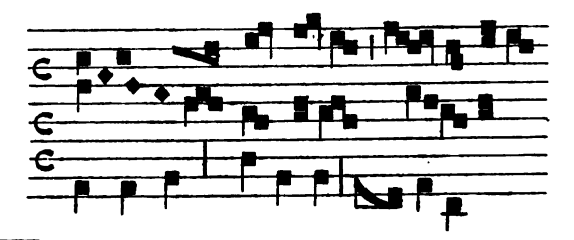


1) Vgl. E. Schwan, Die altfranzös. Liederhandschriften. Berl. 1888.

Hier werden noch Quint- und Quartparallelen ohne Bedenken eingemischt, überhaupt zeigt der ganze Satz, wieviel der Déchant im 11. Jahrhundert noch vom Organum an sich hatte; der Schluss klingt wegen der darin vorwiegend angewendeten Terz zufällig erträglich. Ein anderes Manuscript der Pariser Bibliothek (No. 812)[1]) enthält unter andern ein dreistimmiges *Sanctus* und *Benedictus* aus dem 12. Jahrhundert, beide in der Harmonie äusserst roh; sie lassen die Beobachtung der Regeln für die dritte Stimme *(Triplum)* erkennen, wie sie sich bei Franco finden:
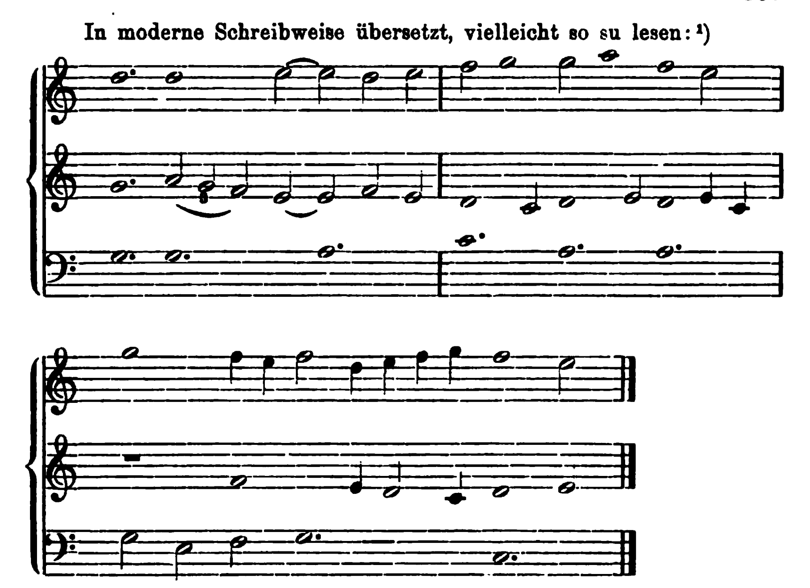


Man müsse, lehrt Franco,[2]) wenn man zu zwei Stimmen eine dritte u. s. w. setzen will, sehen, wie sie sich zu den schon vorhandenen schicke; wenn sie mit der einen dissonirt, müsse sie mit der andern consoniren; auch solle die hinzutretende Stimme nicht immerfort mit einer und derselben von der früheren auf- oder absteigen, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Discant u. s. w. Franco hat seine Lehren über den dreistimmigen Satz durch ein Exempel illustrirt, welches im Texte bei Hieronymus de Moravia (Par. Bibl. Mscr. No. 1817) steht, zugleich eines der ältesten Beispiele eines partitur- oder vielmehr tabulaturmässig notirten Satzes, und bei aller Unbeholfenheit und Rohheit doch schon ein grosser Schritt über das Organum hinaus ist:



1) Couss. a. a. O. pl. XXIX. 2, Trad. XXXI.

2) Vgl. CS I, 132: Qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum, ita quod si discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso; et procedat ulterius per concordantias, nunc ascendendo cum tenore, vel descendendo, nunc cum discantu, ita quod non semper cum altero tantum.

In moderne Schreibweise übersetzt, vielleicht so zu lesen: [1])
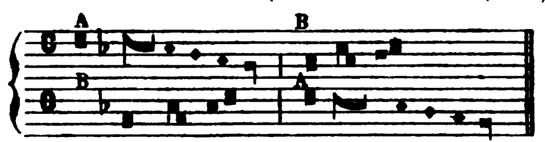


Wobei die Schlusswendung freilich auffallend modern klingt.

Als sich, wohl schon im 9. Jahrhundert, von der ersten Stimme, dem gegebenen Gesange des *Cantus firmus*, eine zweite loslöste, wagte man, nur sie mit der ersten, einer vollkommenen Consonanz, der Quinte, Quarte oder Octave, mitgehen zu lassen. Dadurch wurde die organisirende Stimme nichts weiter als ein Reflex, ein etwas anders gefärbtes Spiegelbild der Hauptstimme. Beim älteren Déchant mischte man, wie wir sahen, nach einer ziemlich mechanischen Manipulation auch andere Intervalle ein: man stieg mit der Gegenstimme, wenn die Hauptstimme fiel, und umgekehrt. Hier war die Gestalt der Gegenstimme noch immer eine unmittelbare Consequenz der Hauptstimme und im Grunde nur eine Art Umstellung der letzteren, aber es trat doch schon eine Art von Selbständigkeit, und besonders in der strenge eingehaltenen Gegenbewegung eine Art Contrast ein. Es kam hier, wenn auch nur wie durch Zufall, schon eine Art Gegenmelodie heraus. Dies konnte mit bestimmter Absicht aufgegriffen und dem Tenor, so gut als es die noch unbeholfene Kunst vermochte, im Discant eine zweite Melodie entgegengestellt werden, allen beiden im Triplum eine dritte u. s. w. Diesen Standpunkt, der eigentlich schon den Uebergang vom älteren mechanischen Déchant zum

1) Anders H. Riemann, Katech. d. Musikgesch. Lpz. 1889. II, 24. Vgl. auch Coussem. Hist. Pl. XXVII no. 5. Trad. XXVIII.

eigentlichen regelmässigen Contrapunkt bildet, erreichte, wie wir an dem vorstehenden Beispiele sehen, schon Franco. Ganz deutlich und bestimmt tritt die Auffassung des Discantus als einer wirklichen Gegenmelodie in einer Stelle des Johannes de Garlandia[1]) hervor. Man gebe der Musik Färbung *(color)* durch drei Mittel: durch den geordneten Klang *(sono ordinato,* d. i. wohl durch einen regelmässig geordneten Discantus überhaupt), durch Fiorirung *(florificatione)* und durch die Wiederholung *(Repetitione).* Letztere ist eine doppelte: entweder in der nämlichen Stimme *(ejusdem vocis),* wenn nämlich in einer und derselben Stimme eine ganze Phrase wiederkehrt und dadurch dem Hörer als ein schon Bekanntes neuerdings entgegentritt, oder in verschiedenen Stimmen *(repetitio diversae vocis),* wenn dieselbe Phrase *(idem sonus repetitus)* in verschiedenen Momenten von verschiedenen Stimmen *(in diverso tempore a diversis vocibus)* vorgetragen wird:

(Facsimile nach CS I, 116.)

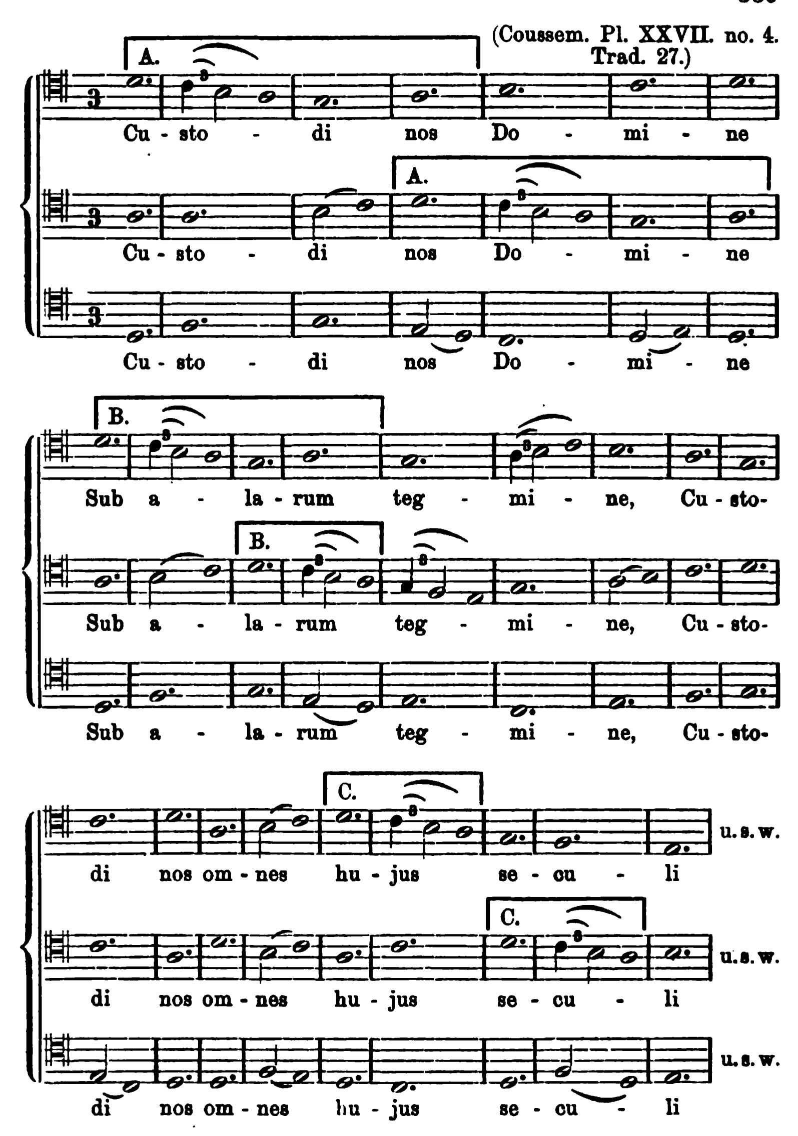


Zum ersten Male geschieht hier des unschätzbaren Kunstmittels der Nachahmung Erwähnung; in dem Beispiele aber wird es in einer allerdings noch nichts bedeutenden Gestalt, nämlich als blosser Phrasentausch in den beiden Stimmen, angewendet.[2]) Gewiss ahnte weder Garlandia, noch irgend einer von seinen Zeitgenossen, welche unermesslichen Consequenzen sich an diese halb tändelnde Umsetzung reihen, so wenig wie die mit geschliffenen Glaslinsen spielenden Kinder jenes Brillenmachers in Middelburg ahnten, dass ihr kindischer Einfall durch zwei solche Gläser nach dem Wetterhahn des Kirchthurms zu schauen den Weg zu den Wundern des unendlich Grossen im Sternenhimmel, wie des unendlich Kleinen im Wassertropfen bahne. In einem dreistimmigen Tonsatze aus dem 12. Jahrhundert (Mscr. No. 1817 Pariser Bibl.) finden wir in den beiden über den Tenor gesetzten Gegenstimmen *(Motetus* und *Triplum)* bereits vollständig ausgesprochene Imitationen; übrigens ist es trotzdem ein rohes Produkt:

---

1) Vgl. CS I, 115. Vgl. daselbst die Anm. 1.

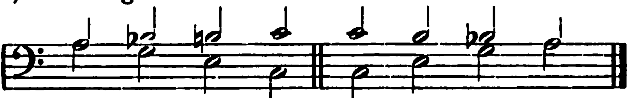
2) In der Liederhandschrift von Montpellier befinden sich Lieder, in denen bereits doppelter Contrapunkt angewendet ist. Vgl. Coussemaker, L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. Paris 1865. S. 191 ff. und Anhang S. 11 ff. Einen diplomatischen Textabdruck der Handschrift gab G. Jacobsthal in der Ztschrft. f. Rom. Phil. Bd. III (1879) S. 526 ff., IV (1880) S. 35 ff. 278 ff.



Marchettus von Padua erwähnt der sogenannten *Permutatio*,[1]) d. i. der Veränderung eines Tones auf derselben Stufe durch ♮ oder ♭ und gibt dazu ein Beispiel, in dem beiher sich wieder eine

1) Permutatio quid sit et quomodo fiat (Lucid. mus. plan. 8. Tract. Cap. 2. GS III, 89). Permutatio est variatio nominis vocis seu notae in

andere wichtige contrapunktische Manier, die Verkehrung des Thema, ankündigt:



Es ist im höchsten Grade merkwürdig, solche Keime da und dort wie in einzelnen Blättchen aufspriessen zu sehen. So finden sich unter den Motetten Adams de la Hale, welche in der Bibliothek zu Paris aufbewahrt werden (Codex 65 und 66, fonds la Vallière) einige, bei denen über einen und denselhen zehn oder zwölfmal wiederholten Gang des *Cantus firmus,* als obstinaten Bass die höheren Stimmen einen mannigfachen, wenn gleich noch rohen fiorirten Contrapunkt bilden. Dieser spielende Einfall wurde dann gelegentlich von den niederländischen Meistern in sehr sinnreicher Weise verwerthet. Der Codex No. 1783 der Hofbibliothek zu Wien enthält eine sehr treffliche Messe *(Officium mi-mi)* von de Orto (einem Meister, von dem Petrucci 1503 in den *Canti cento cinquanta)* das vierstimmige Lied „Les trois filles de Paris" 1505 ein Buch Messen und 1506 Lamentationen druckte), in welcher Messe gleich das erste Kyrie und das Christe so componirt ist, dass der Bass immerfort die Noten *e A e f e* wiederholt. Händel's donnernder Weckruf im Alexanderfest, Seb. Bach's Crucifixus in der hohen Messe, seine Passacaglia sind allbekannt, sie beruhen auf demselben Kunststück.

Eine ganz eigene, wunderlich geschmacklose, aber im Déchant ungemein beliebte Manier war der sogenannte *Ochetus (Hoquet),* d. h. Schluchzer, welcher darin bestand, dass der Sänger einzelne, durch Pausen unterbrochene, kurz abgestossene Tone hören liess, welche an die abgebrochenen Laute des Schluchzens erinnerten und daher ihren Namen hatten.[1]) Diese Manier, gegen welche Papst Johann XXII. in seinem gegen den Déchant geschleuderten Dercetale seinen ganz besonderen Unwillen ausspricht, erhielt sich bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein; man findet ihn z. B. noch im Contratenor der dreistimmigen, aus jener Zeit herrührenden Chanson *„mais qu'il vous vienne à plaisance"*.[2]) Einer der ältesten Niederländer, H. de Zeelandia, wendet ihn im Contratenor seiner dreistimmigen Chanson *„Poche pertiet"* theils in gestossenen einzelnen Tönen, theils in Gruppen von je zwei Tönen
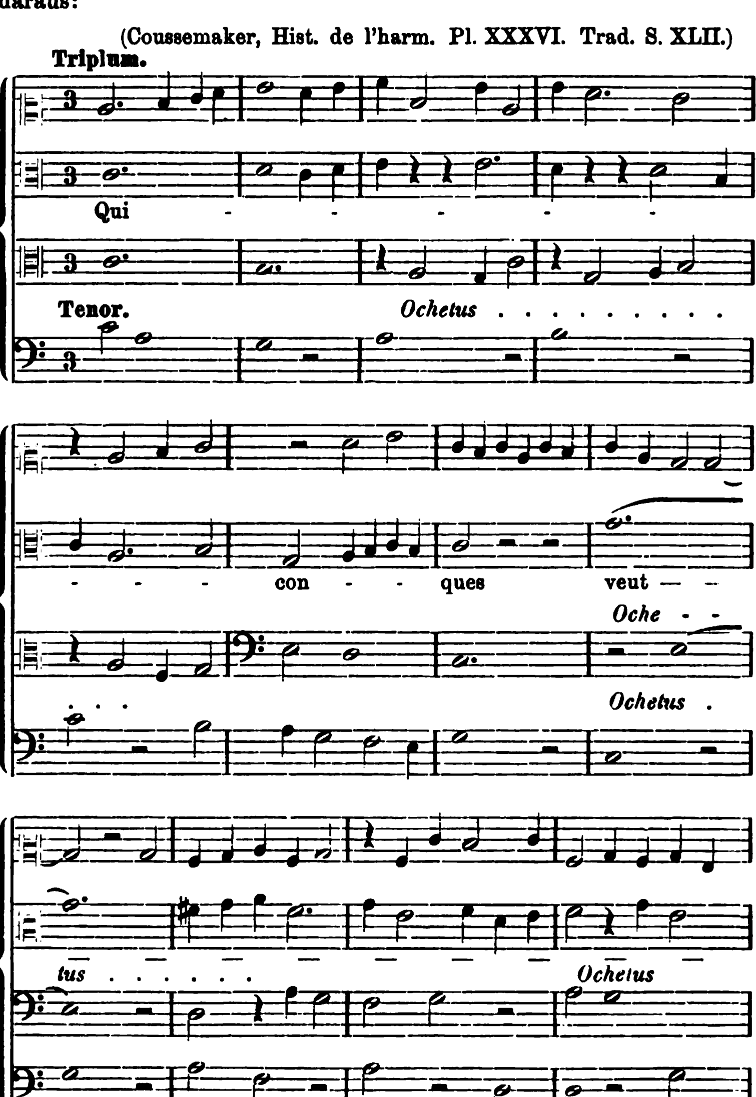
eodem spatio seu linea in diverso sono; fit enim permutatio, ubi tonus dividitur propter consonantiam in diatonicum et enarmonicum aut in chromaticum et diesim, vel e contrario.

1) Franco definirt (CS I, 134): [*Ochetus*] truncatio est cantus, rectis obmissisque vocibus truncate prolatus.
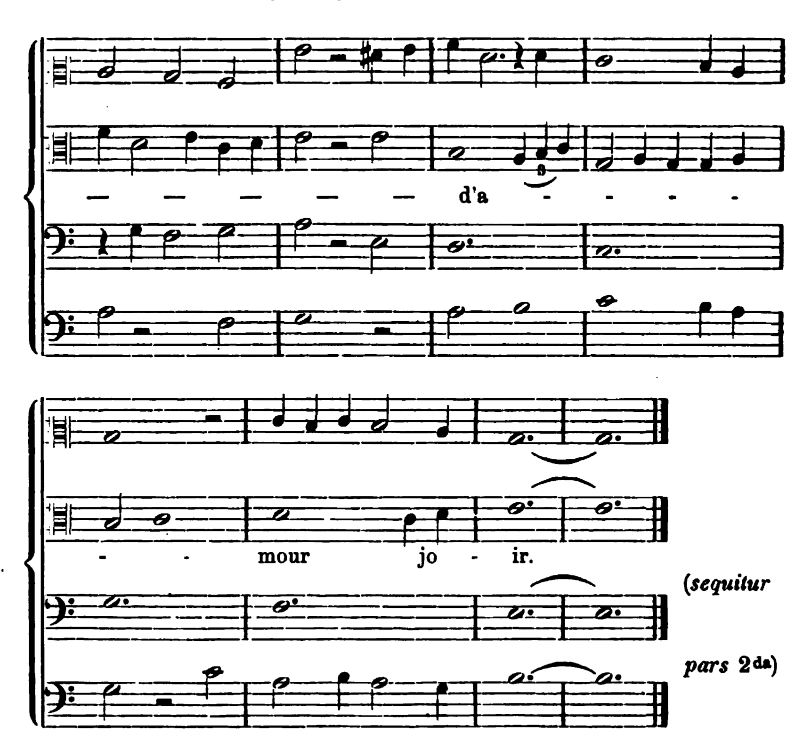
2) No. 4 der Beilagen zu Kiesewetter's Gesch. d. M. Lpz. 1846. Der Ochetus steht im 9. und 10. Takt S. IX.

reichlich an. Im Tenor eines anderen Liedes „*Fleurs de Mai*“ benützt er ihn zu der artigen Spielerei, den Kukuksruf damit nachzuahmen; und in einer vierstimmigen Chanson aus demselben Jahrhundert, die sich im Besitze der Bibliothek von Cambray befindet, besteht der Tenor (die tiefste Stimme) fast ganz und gar daraus:

(Coussemaker, Hist. de l'harm. Pl. XXXVI. Trad. S. XLII.)







Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts kam aber der vielbeliebte Ochetus aus der Mode, bei den niederländischen Meistern jener Zeit (Dufay, Binchois u. s. w.) findet man ihn nicht mehr, und im 15. Jahrhundert gerieth er so vollständig in Vergessenheit, dass ihn Tinctoris in seinem „*Diffinitorium terminorum musicorum*"[1]) nicht einmal mehr einer Erwähnung werth hält. Eine andere Zierweise war die sogenannte *Plica*, eine Verbindung einer höhern und tiefern Note, die man in der Notenschrift durch das schon bei Gelegenheit der Neumen erwähnte Zeichen andeutete.[2]) Man führte, wie die *Regulae de arte discantandi* bemerken, diese Manier mit dem Kehldeckel *(Epiglottis)* aus. Es scheint eine Art von Vorschlag gewesen zu sein, eine Art Pralltriller oder Mordent,
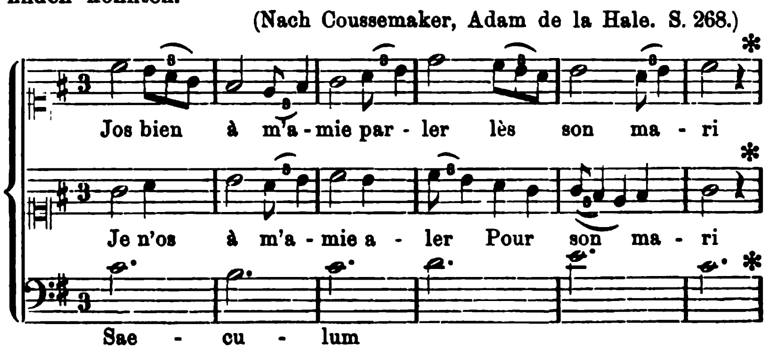
1) Bei CS IV, und in der Separat-Ausgabe des Tinctoris von Coussemaker. Sodann auch von Heinr. Bellermann herausgegeben, lat. und deutsch mit erläuternden Anmerkungen in Fr. Chrysander's Jahrbüchern f. musik. Wissensch. Leipz. 1863. S. 55 ff.
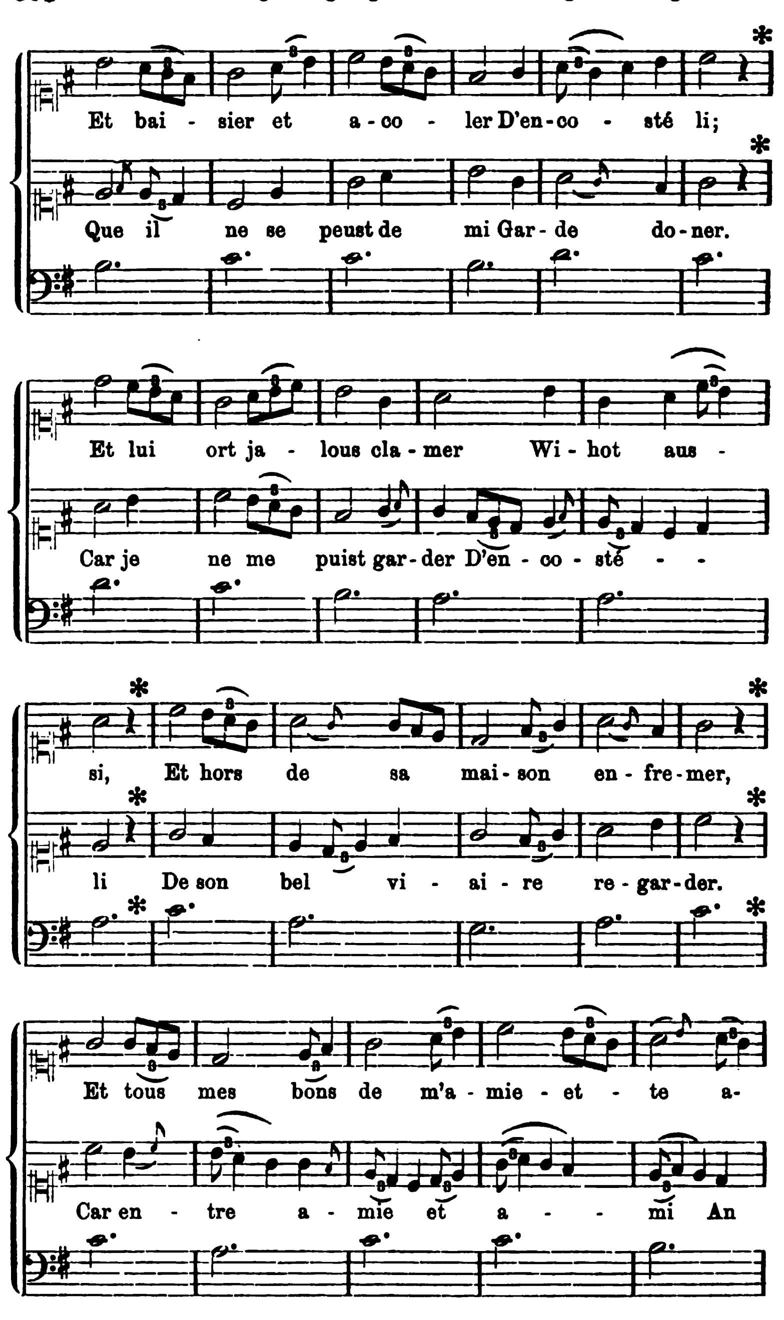
2) Franco definirt (CS I, 123): Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum. Er unterscheidet eine Plica longa, brevis und semibrevis, eine Plica ascendens und descendens; aber seine Erklärung ist sehr dunkel.
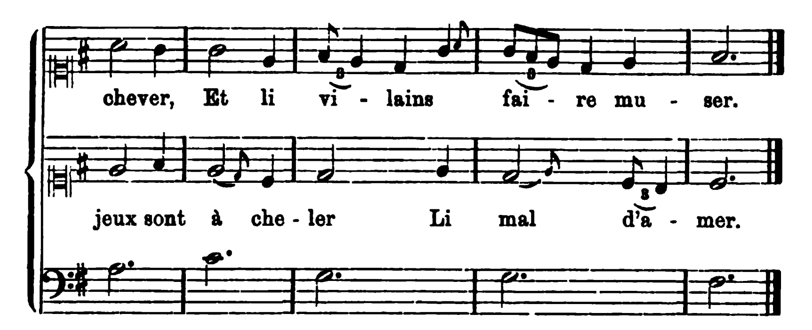
wo zwei Töne gleichsam zusammengeflochten wurden *(plicabantur)*. Marchettus von Padua sagt: man mache die Plica, indem man die Note auf- oder abwärts in einen Hilfston hinüberzieht *(Protrahere in sursum vel deorsum cum voce ficta,* d. i. mit einer nicht ausdrücklich geschriebenen Note oder mit dem höhern oder tiefern der *Musica ficta* angehörigen Halbton). So suchte man dem Gesange Reiz, Interesse und Abwechslung zu geben. In Frankreich kam man endlich gar auf den barbarisch abenteuerlichen Einfall, zwei oder drei ganz verschiedene, von einander unabhängig erfundene, auf eine Verbindung unter einander gar nicht berechnete Melodien mit ganz verschiedenen Texten so zuzurichten, dass sie gleichzeitig gesungen ein mehrstimmiges Stück bildeten, eine Operation, der zu Liebe man die Noten der gewählten Melodien auseinanderzerrte, verkürzte, umstellte, wegwarf, andere dafür einflickte und so endlich Singestücke zu Stande brachte, die trotz aller gegen ihre Grundmelodien ausgeübten Gewaltthätigkeiten begreiflicherweise doch nur roh aufeinanderstossende Harmonien enthalten, da man von der Kunst, mit welcher die späteren grossen Componisten zuweilen zwei gegebene Melodien nach Gesetzen des Wohlklangs zu combiniren verstanden, noch sehr weit entfernt war. Es genügte, wenn die Noten der gewählten Melodien so aneinandergekettet wurden, dass sie in Quinten, Quarten, Octaven u. s. w. aufeinandertrafen ohne alle Rücksicht auf Wohlklang, auf naturgemässe Verbindung und Fortschreitung.

In den erhaltenen Denkmalen erkennt man solche zusammengebackene Melodiebreccien (wie man sie nennen könnte) schon äusserlich daran, dass jede der Stimmen einen ganz verschiedenen Text beigeschrieben hat, und dass die harmonische Textur noch viel ungeschickter ist als bei Stücken mit frei zu einem Tenor erfundenen contrapunktirenden Stimmen. Es sind unglaublich barbarische Stücke und es bleibt ein Räthsel, wie jemals Menschenohren an einem solchen missklingenden Mischmasch, wie z. B. nachstehende Composition von Adam de la Hale ist, Gefallen finden konnten.

(Nach Coussemaker, Adam de la Hale. S. 268.)
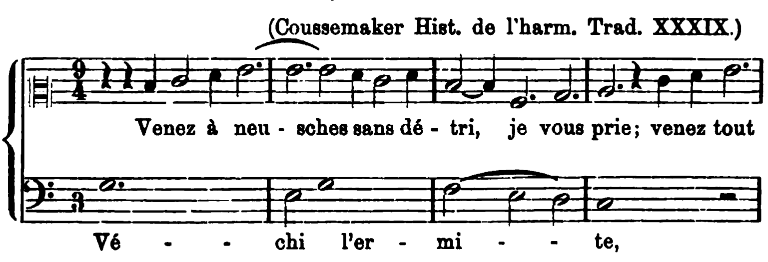



Et bai - sier et a - co - ler D'en - co - sté li;
Que il ne se peust de mi Gar - de do - ner.
Et lui ort ja - lous cla - mer Wi - hot aus -
Car je ne me puist gar - der D'en - co - sté - -
si, Et hors de sa mai - son en - fre - mer,
li De son bel vi - ai - re re - gar - der.
Et tous mes bons de m'a - mie - et - te a-
Car en - tre a - mie et a - - mi An
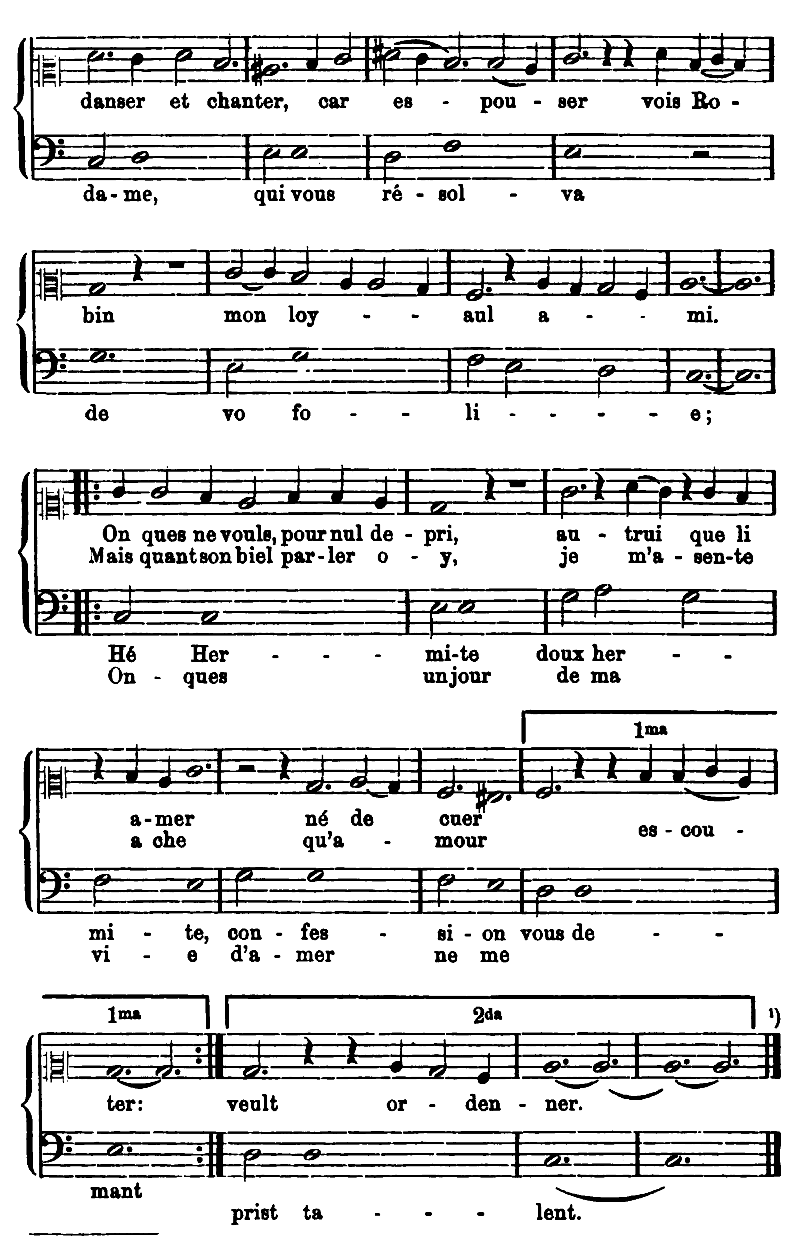


Der *Cantus firmus* (eine echt französische Melodie, trotz des auf etwas Kirchliches deutenden *Saeculum)* liegt hier im Bass, darüber sind zwei andere Melodien angebracht. Dass sie nicht nach dem *Cantus firmus* der tiefen Stimme eigens erfunden sind, sieht man deutlich genug; noch deutlicher aber, wenn man sie mit andern mehrstimmigen Liedern, wo letzteres wirklich der Fall ist, vergleicht, mit anderen Gesängen Adam de la Hale's selbst, z. B. dem Rondellus *je muir d'amourte.*[1]) Während man im letzteren Stücke deutlich bemerkte, wie zu den Noten der den Tenor enthaltenden Mittelstimme jene der beiden anderen eigens erfunden sind, sind hier die zwei obern einander ursprünglich ganz fremden Melodien so zusammengezwungen, dass ihre Abschnitte jedesmal mit einer Quarte zusammentreffen, und zusammen mit dem Bass Dreiklänge mit weggelassener Terz und verdoppeltem Grundton entstehen. Die Texte der beiden höheren Stimmen klingen wie Expositionen skandalöser Histörchen. Sie haben eben deswegen eine Art Zusammenhang. Dass man aber auch Lieder mit vollständig verschiedenen Texten zusammenzwang, zeigt nachstehender zweistimmige aus dem 14. Jahrhundert herrührende Gesang (aus der Bibliothek von Cambray):

(Coussemaker Hist. de l'harm. Trad. XXXIX.)



1) Coussemaker, Adam de la Hale S. 208. Als Gegensatz hiezu vgl. man die von G. Adler in seiner höchst verdienstvollen „Studie zur Gesch. d. Harm." (Sitzungsber. d. k. Ak. d. Wiss. zu Wien. Philos. hist. Kl. Bd. 98, 1881 S. 781 ff.) beigebrachten 3-stimmigen Sätze.
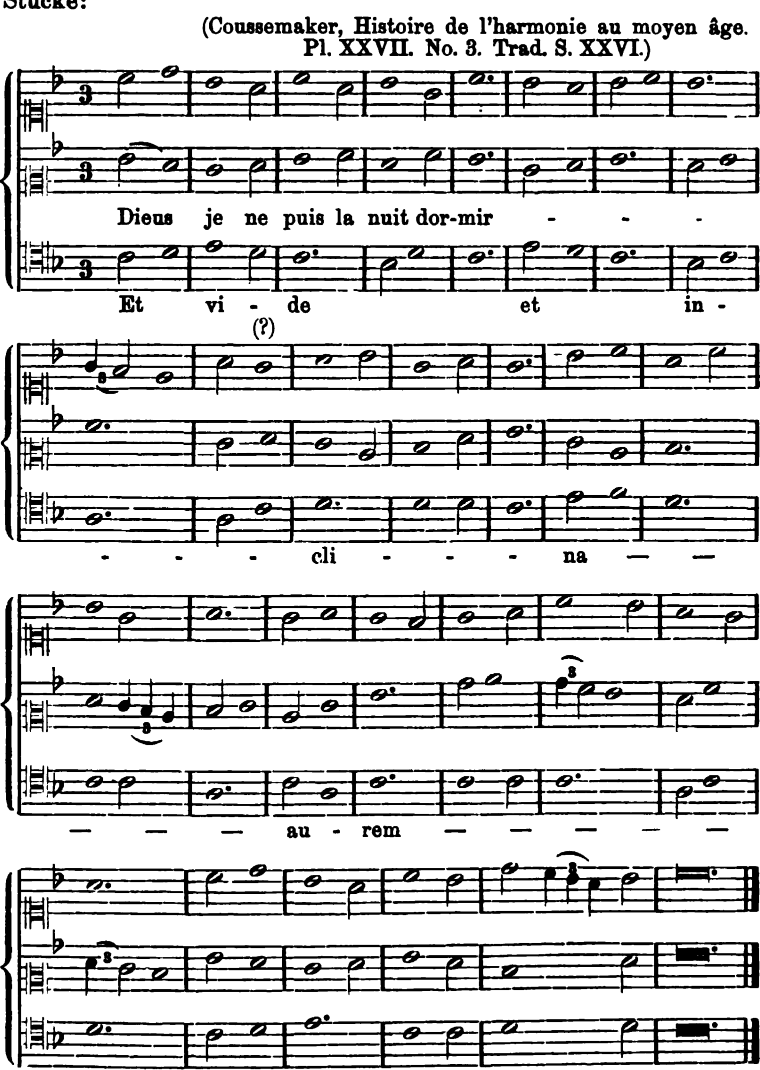


1) Vgl. Coussem. Notice sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai. Paris 1843. S. 136.

Was hat, muss man fragen, Robin's Hochzeit mit dem beichtehörenden Eremiten zu thun?

Der Gipfel aller Tollheit aber ist es ohne Zweifel, wenn zu einem vollkommen weltlichen französischen Texte der einen Stimme die zweite einen geistlichen lateinischen singt, wie in folgendem dreistimmigen, gleichfalls der Bibliothek zu Cambray angehörigen Stücke:

(Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge. Pl. XXVII. No. 3. Trad. S. XXVI.)



Man pflegt oft auf die Entartung des 14. Jahrhunderts hinzuweisen; diese frivole Vermischung des Kirchlichen und Profanen ist eben ein Zeichen davon. Ueber die Art und Weise, derlei monströse Stücke zusammenzusetzen, belehrt uns Egidius de Murino (dem Spataro die Ehre erweist, ihn einen „*claro musico*“ zu nennen):[1]) seine Anweisung „*de modo componendi tenores motetorum*“, welches das vierte Capitel seines musikalischen Tractates bildet,[2]) klingt völlig wie der Text eines Kochbuches. Man solle den Tenor irgend einer Antiphone, eines Responsoriums oder anderen Gesanges nehmen und dabei darauf achten, dass die Worte zu dem Gegenstande, worüber die Motette gemacht ist, passen. Dann solle man den Tenor bestens ordnen, je drei oder zwei Noten auf eine Zeit; dann ordne und „colorire“ man den Contratenor über dem Tenor, sofort das Triplum, das Superius und den Motetus oder Quintus. Dann nehme man die Worte des Textes, theile sie in vier Theile und vertheile sie an die Parte[3]) u. s. w. Von dieser Art von Gesängen mit verschiedenen Texten redet auch schon Franco: „Der Discant wird entweder mit einerlei Text oder mit verschiedenen Texten gemacht, oder auch zusammen mit und ohne Text. Macht man ihn mit Text, so gibt es wieder zweierlei: mit demselben Text oder mit verschiedenem. Mit einem und demselben Text macht man den Discant bei Cantilenen, den Rondellen und im Kirchengesange. Mit verschiedenen Texten macht man den bei Motetten, die einen Triplus (eine dritte Stimme) haben, oder einen Tenor, der sich mit einem selbständigen Texte geltend macht. Mit und ohne Text wird der Discant bei den Conducten gemacht, und in der einen Art Kirchengesanges, der mit dem eigenthümlichen Namen Organum bezeichnet wird. In allen diesen Gattungen wird in gleicher Weise verfahren, mit Ausnahme der Conducte; denn in allen übrigen nimmt man einen schon vorher gemachten Gesang dazu, der Tenor genannt wird, weil er den Discant hält *(tenet)* und (letzterer) von ihm seinen Ursprung hat. Bei den Conducten ist es nicht so, hier macht derselbe (Tonsetzer) den Gesang (*cantus*, d. i. Tenor) und den Discant. Daher heisst der Discant aus zwei Gründen so: einmal weil er der Gesang verschiedener „*(dis-cantus* wie *dis-sensus* oder *dis-cordia)*“, dann weil er aus dem Cantus gebildet ist.“[4]) Bei

1) Tractato di musica. Vinegia 1531. c. 3.
2) Manuscript der Vaticana No. 5321.
3) Primo accipe tenorem alicujus antiphonae vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario, et debent verba concordare de materia de qua fecere motetum. Et tunc recipe tenorem et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto et imperfecto u. s. w.
4) Die hier citirte Stelle hat in dem Abdruck bei Gerbert Bd. 3. S. 12 jedesmal, wo es heissen soll „litera“ (Text), wahrscheinlich in Folge einer Abkürzung lr̃a = Lyra, wodurch die ohnehin nicht übermässig

den Conducten stand also dem Tonsetzer frei seinen Tenor als Hauptstimme frei zu erfinden und dazu ebenfalls nach freier Erfindung einen angemessenen Discant zu seiner als Tenor dienenden Melodie *(cantus)* eine Gegenmelodie *(discantus)* zu setzen. Bei den anderen Gattungen fand eine Art Obligo statt, zum Tenor musste ein schon früher bekannt gewesener Gesang gewählt werden. Wurde nun neben dem Tenor eine andere Melodie mit einem andern Texte zurecht gemacht, so hiess dieser Discant *Motetus,* ohne Zweifel deswegen, weil er gegen den Text des Tenors einen Denkspruch (Motto, *mot*)[1]) oder etwas Aehnliches hören liess.[2]) Schon Papst Johann XXII. beschwert sich, dass die Sänger den (rituellen) Melodien zuweilen gemeine Motets und Triplen aufzwingen. Unter den 1503 bei Petrucci gedruckten *Canti cento cinquanta* findet sich ein Stück zu fünf Stimmen von Johann Japart, wo die zwei Contratenore im Responsorium die Litanei zu allen Heiligen singen, während die andern dazu singen: *vray dieu d'amours.*[3]) Spruchgesänge dieser Art nannte man nachmals, nach der von Frankreich überkommenen Benennung, Motetten, unterliess aber die Text- und Melodiemengerei und nahm Bibelsprüche, Psalmenstellen, Verse aus alten kirchlichen Hymnen u. s. w. Wurde eine dritte Stimme zugesellt, so nannte man sie ebendeshalb *Triplus* oder *Triplum*; sie hatte, wie wir an de la Hale's

---

klare Auseinandersetzung vollends ganz unverständlich geworden ist. Forkel und Kiesewetter haben dieses ominöse „lyra", so gut es eben gehen wollte, zu deuten gesucht; sie sahen darin eine Art Orgelpunkt mit Grundton und Quinte, als Nachahmung der Leyer (Organistrum), sowie das Organum Nachahmung der Orgel war. Glücklicherweise hatte Bottée de Toulmon ein besseres Manuscript vor sich als Gerbert und berichtigte die Lesart. Die Stelle selbst beginnt im Urtexte: Discantus autem fit cum litera aut cum diversis, aut sine litera et cum litera. Si cum litera hoc dupliciter, cum eadem aut cum diversis u. s. w. Ich kann nicht unbemerkt lassen, dass ich in der Handschrift des H. de Zeelandia an zwei Stellen, wo es zweifellos heissen muss „litera", eine Abkürzung gefunden habe, welche ausserhalb des Zusammenhangs Jeder eher für lira als für litera lesen würde. Vgl. H. Bellermann, Franconis de Colonia artis cantus mensurabilis c. XI, de discantu et eius speciebus . . . Berlin 1874 (Sep.-Abdr. a. d. Festschr. des Berl. Gymn. z. gr. Kloster). S. 24.

1) So heisst es im Roman de la Rose (p. p. Fr.-Michel, Par. 1864):

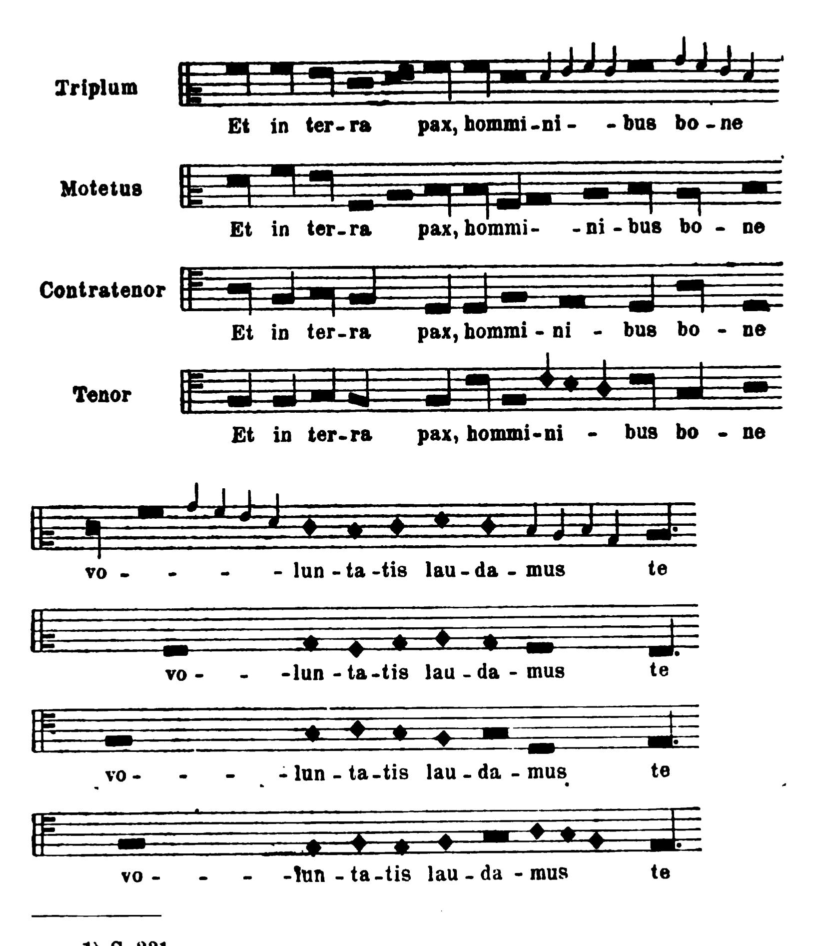
V. 9091. Qu'il feist rimes joliettes
Motez, fabliaux ou chansonettes
Qu'il veuille à sa mie envoyer.

und: V. 22028. Et chant avec à plaine bouche
Motez, ou *treble* ou *tenéure.*

2) Vgl. Schwan, Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der franz. Poesie des 12. u. 13. Jahrhunderts. [Vortrag auf der Giessener Philologenvers. 1887.]

3) „Sancte Joannes Baptista ora pro nobis, St. Petre, St. Paule, St. Andrea, St. Thoma, St. Nicolaë, St. Symon, St. Lucha (so!) ora p. n." Warum gerade diese? Musikalisch ist es immerfort die gleiche Phrase, eine Art „obstinaten" Tenors: $\bar{c}\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{c};\ \bar{c}\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{c}.$

Beispiel[1]) sahen, wieder ihren eigenen Text und ihre eigene Melodie. Die Hauptstimme scheint eigentlich doch der Motetus gewesen zu sein. In dem Gloria, das Guillaume de Machault für die Krönung Carl's V. 1364 componirte, hat allein der Motetus eine wirklich völlig singbare, sogar fliessende und wohlgeordnete Melodie, der sich alle anderen Stimmen, auch der Tenor in der tiefsten, so gut es gehen will, anbequemen, wie denn das ganze Stück der Kindheit der harmonischen Kunst angehört:



1) S. 331.

2) Anmerkung. Obgleich Ambros die gröbsten Fehler der Kiesewetter'schen Entzifferung, die wegen Anwendung eines falschen Schlüssels im Tenor allein schon gänzlich misslingen musste, glücklich vermied, so

Wurde zwischen den Tenor und den Motetus eine Stimme als „Gegentenor" eingeschaltet oder unter den Tenor gesetzt, so nannte man sie ebendeswegen *Contratenor.*[1]) Sonst nannte man, wie Franco an der erwähnten Stelle bemerkt, die vierte Stimme das Quadruplum, eine fünfte das Quintuplum. Diese von den Motetten her gewohnten Benennungen übertrug man, wie man aus Machault's Gloria sieht, auch auf andere Compositionen. [Das Triplum, die hohe Oberstimme, hat vielleicht dem *Treble*, einer Art Trompete, den Namen gegeben.[2]) Die Bezeichnung „*Treble*" für Trompete ist indessen so wenig gut verbürgt, dass man aus jener Stelle in den Annalen Ludwig's IX. (des Heiligen): *comme devotement il fit chanter la messe et tout le service a chant et a dechant*[3]) *a ogre* (*orgue*) *et a treble* (triplum, durchaus nicht auf die Verbindung der Trompete mit dem Gesang *(chant)*, dem verzierenden Discant *(dechant)* und der Orgel in damaliger Zeit bei festlichen Kirchenmusiken schliessen darf. Allerdings mag das Wort „*treble*" die Ableitungsform für die Wörter: *triblère, triblers,*[4]) womit trompetenartige Instrumente mit hoher Tonlage bezeichnet werden, gebildet haben; als Bezeichnung der Trompete ist es jedoch höchst zweifelhaft.] Jean de Muris benennt die vier Stimmen: *Tenor, Triplum, Motetus, Quadruplum.*[5]) Erst später nannte man

---

ergab doch eine nochmalige Vergleichung mit dem daselbst mitgetheilten Facsimile, dass die Lösung sich wohl noch strenger an das Original hätte halten müssen. Dies erstreckt sich namentlich auf die rhythmische Gliederung, die freilich im Original gar nicht angegeben ist. Dass aber statt des *Tempus imperfectum* hier das *Tempus perfectum*, also Tripeltact, hätte angewendet werden müssen, ergiebt augenscheinlich die letzte Note des Satzes, die in allen Stimmen punktirt erscheint, was Ambros übersehen zu haben scheint. Man vergleiche darüber auch die Entzifferung der *Chanson: Tant con je vivrai* von Adam de la Hale, 1280, bei Bellermann, Mensuralnoten S. 35, wo auch der Tripeltact angewendet ist, wenngleich im Originale jede Tactangabe fehlt. O. Kade. Der Hrsg. hielt es unter diesen Umständen für das richtigste, einen unveränderten Abdruck der Vorlage Kiesewetter's (aus C. Kalkbrenner's Histoire de musique, Paris 1802, T. 5) zu geben (S. 370).

1) Contratenor est pars illa cantus compositi, quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem, aut aequalis, aut etiam ipso tenore inferior (Tinctoris Diffinitorium).

2) Carpentier (bei Du Cange, Glossar s. v. Treble) meint, sie sei ein Instrument mit dreifacher Röhre und schon bei den alten Galliern im Gebrauche gewesen. Die Benennung des Discants im Englischen „Treble" ist auch noch eine Erinnerung an das Triplum.

3) Diese Redensart ist dem mittelalterlichen Französisch durchaus geläufig. So sagt Jean Molinet (Les faictz et dictz etc. Paris 1537 fol. lj.): *Oiseaux* de champs chantants *chantz et deschantz.* Selbst im Latein wendete man diese herkömmliche Phrase an, z. B. im Obituarium ecclesiae Morin. fol. 39 v.: Fundavit solempnem missam de B. Virgine decantandam *cum Cantu et Discantu* et organis sonantibus (bei Du Cange Bd. 1. S. 111.) Vgl. Jacobsthal, Mus. Bildung d. Meisters. Ztsch. f. d. Alterth. XX. 75.
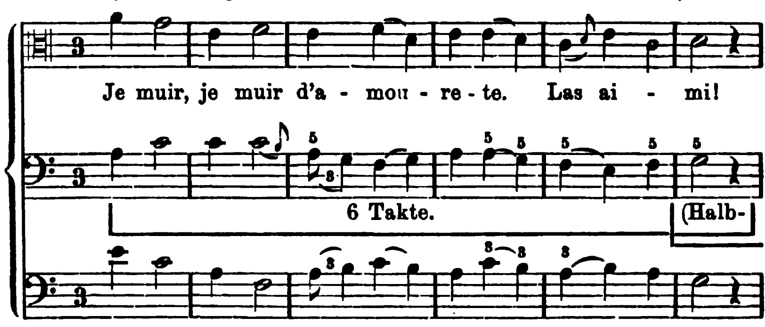
4) Vgl. G. Kastner, Danses des morts. Par. 1852. S. 208.

5) Speculum mus. VII. 3.

die tiefste Stimme, als Fundament des Ganzen, die *Basis*, woraus dann *Bassus* entstanden ist. Bemerkenswerth ist in der angezogenen Stelle des Franco die Notiz, dass man das Organum ohne allen Text zu singen, das heisst blos zu solfeggiren pflege. Wüssten wir nicht aus den notirten Beispielen Hucbald's ganz bestimmt, dass auch der *vox organalis* der Text zugetheilt wurde, so könnten wir des Glaubens werden, dass solches eine specielle Eigenheit des Organums war, welches durch die unbestimmten Klänge noch orgelähnlicher werden musste, als wenn der organisirende Sänger den Text mitsang. So viel ist aber doch sicher, dass es häufig genug in einer blossen Vocalisation bestanden haben muss.

Von jenen von Franco erwähnten Conducten[1]) ist eine sichere Probe nicht nachzuweisen, dagegen sind uns Proben von Rondellen und Cantilenen jenes Adam de la Hale erhalten. Unter Cantilena verstand man (wie Tinctoris erklärt) einen kurzen Gesang mit Worten über jeden beliebigen Gegenstand, doch zumeist verliebten Inhalts,[2]) also das, was man späterhin Madrigal nannte.
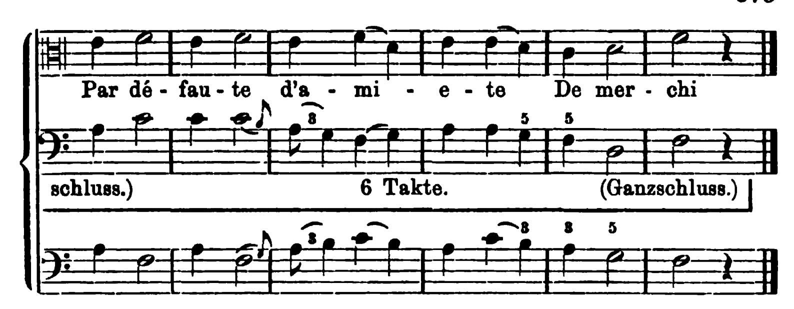
Adam de la Hale: Rondellus[3]) (mitgetheilt von Bottée de Toulmon. Rhythmisirung nach Coussemaker, Adam de la Hale S. 208.)



1) Im Roman de la Violette geschieht ebenfalls Erwähnung davon:
Cil jugléour vielent lais
Et sons et notes et *conduis*.

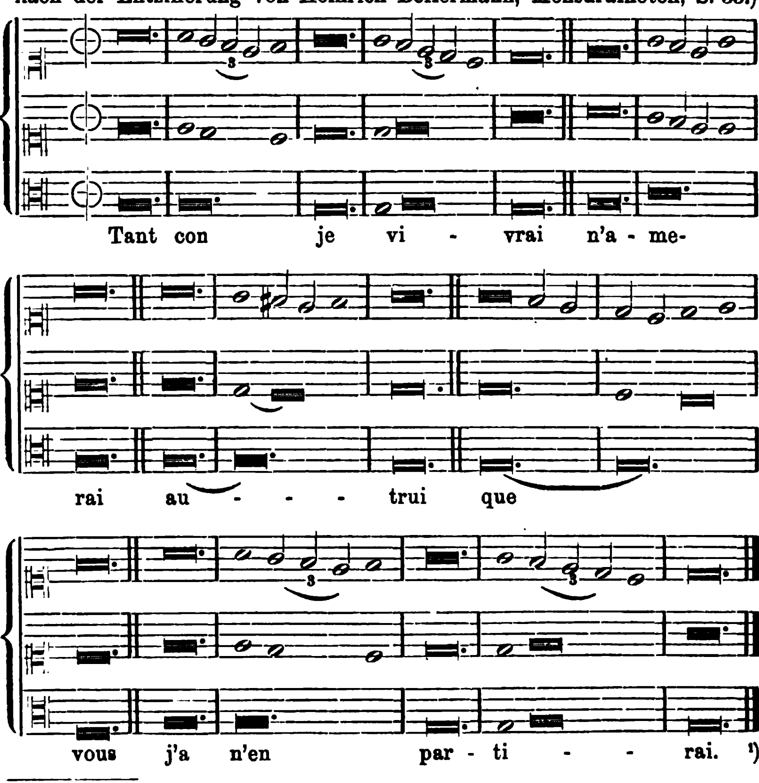
2) *Cantilena* est cantus parvus cui verba cujuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur (Tinctoris Diffinitorium). Im Originale ist de la Hale's Composition betitelt: li rondel Adan.

3) Die altfranzösischen Componisten für mehrstimmige Gesänge benutzten mit Vorliebe zu ihren Compositionen die Formen der höfischen Poesie, namentlich die Canzone (das Liebeslied), das Sirventes (d. h. das Lied des „sirven", der im Dienste seines Herrn, oder einer politischen Partei singt; vgl. E. Levi, Guilhem Figueira Berl. Dissert. 1880. S. 21), die Pastorelle (das Hirtengedicht), das Rondel (das Refrainlied). Vgl. hierüber Schwan, Die Gesch. des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen i. d. franz. Poesie des 12. u. 13. Jahrh. [Giess. Philologenvs.]



Die Mittelstimme enthält eine wohlgegliederte ansprechende Melodie, die harmonische Textur ist mit parallelen vollkommenen Consonanzen reich ausgestattet.

(Chanson, aus dem Manuscript der Bibliothek zu Paris, No. 2. 738, hier nach der Entzifferung von Heinrich Bellermann, Mensuralnoten, S. 35.)
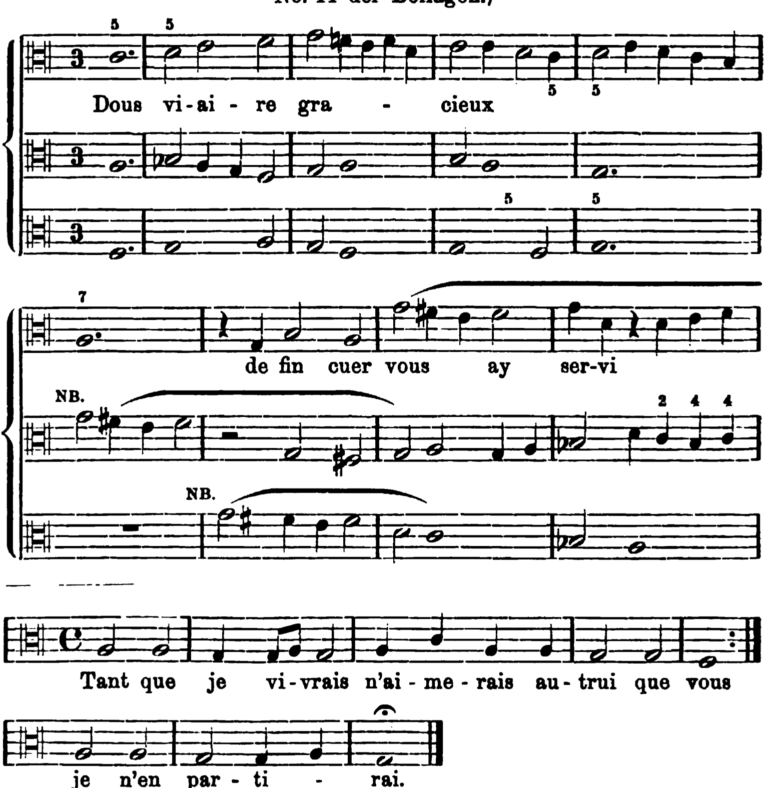


1) Die Unterstimme birgt eine ganz französische Melodie (von Adam selbst?), deren Urgestalt folgende sein möchte:

Hier liegt eine hübsche aber entstellte Melodie in der Unterstimme; die Harmonie ist abermals horribel.
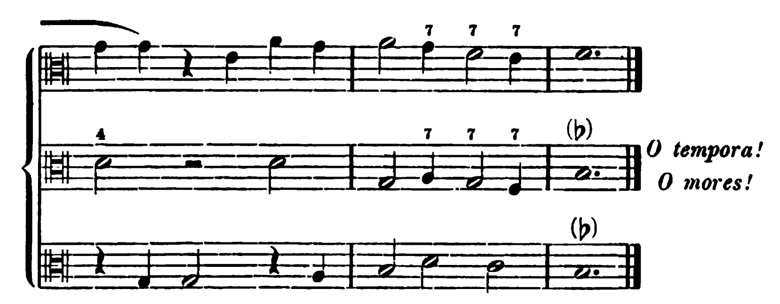
Wo Adam aufhört zu singen, „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“, wo in ihm der Dichter, der Improvisator, der glückliche Naturalist ein Ende nimmt, wird er der Gegenfüssler aller Schönheit. Wie in ihm, dem „Buckligen von Arras“, eine feine Seele in einem missgestalteten Körper wohnte, so stecken seine frischen Melodien in einer krüppelhaften, misgestalteten Harmonie.

Auch Guillaume de Machault, der graziöse Melodist, steht als Contrapunktist um nichts höher als Adam de la Hale, wie nachstehende Chanson à trois parties beweist, obschon darin sogar von der Nachahmung Gebrauch gemacht wird.

(Guillaume de Machault. Nach Kiesewetter, Schicksale u. s. w. No. 14 der Beilagen.)



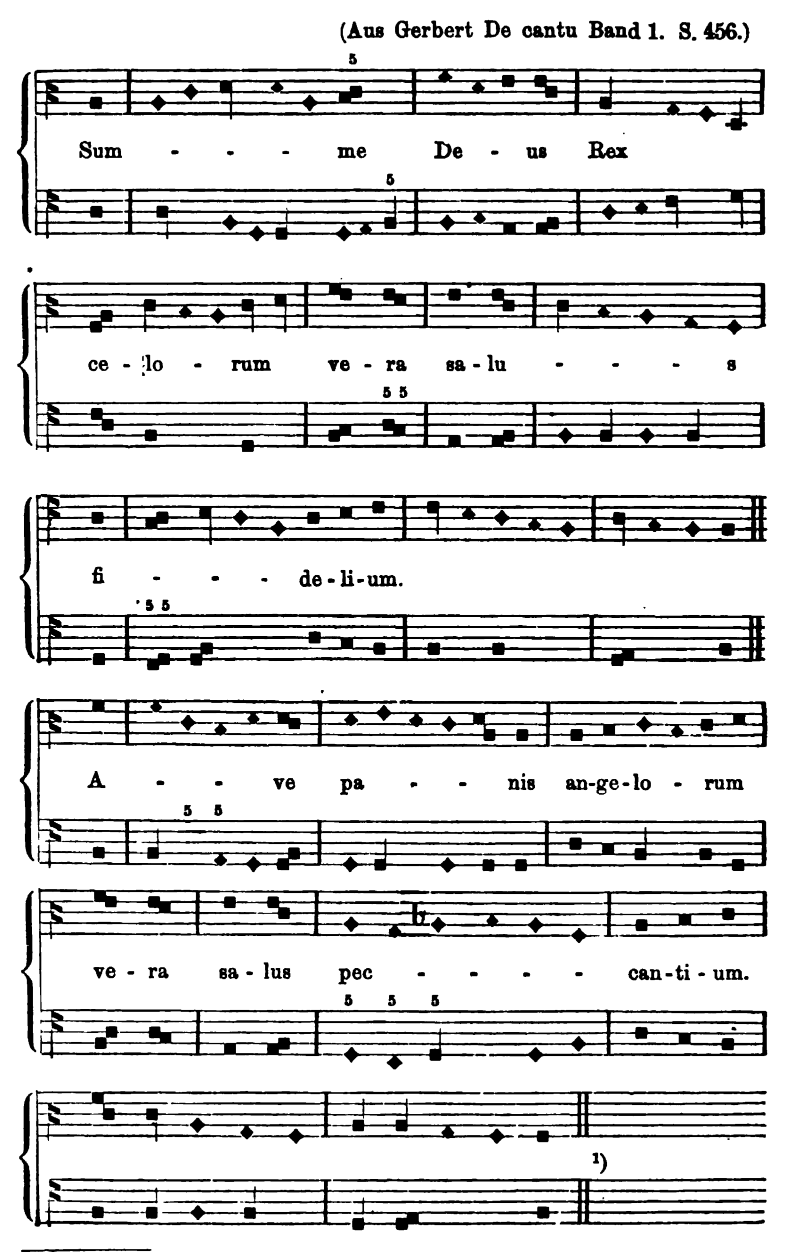
Nun sehe man, wie die ärmste im Prokrustesbette der Contrapunktik jämmerlich ausgereckt ist!



Von Frankreich aus verbreitete sich die Kunst des Discantisirens über die Niederlande, wo es der Kunst des ausgebildeten Contrapunktes den Weg bahnte. H. de Zeelandia, wahrscheinlich einer der frühesten niederländischen Lehrer und Tonsetzer (um 1380?), der schon eine sehr fein ausgebildete musikalische Mensurallehre besitzt, redet gleichwohl nur vom Discantus in der alten Bedeutung.[1] Auch über den Rhein drang die neue Weise, wenigstens in die Frankreich benachbarten Gaue; das Kloster von St. Blasien besitzt Codices, in denen sich zweistimmige Tonsätze finden, welche die Anwendung der französischen Discantisirungsregeln zeigen, wie folgende *Versus super Agnus Dei cum Discantu* aus einem solchen dem 14. Jahrhundert angehörigen Codex von St. Blasien:

1) Das Manuscript der Prager Universitätsbibliothek XI. E. 9, nach der Schrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, beginnt mit den Worten: „Gaudent musicorum discipuli, H. (Henricus?) de Zeelandia aliqua brevia tractat de musica.“ Seine Discantirregeln sind nicht mehr und nicht weniger als folgende: „Notandum quod septem sunt species discantus, quibus discantus debet uti, videlicet: unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima (die Quarte ist nach dem Vorbilde der Franzosen weggelassen), quarum quatuor sunt perfectae et tres imperfectae. Perfectae sunt unisonus, quinta, octava et duodecima. Imperfectae vero sunt tertia, sexta et decima. Et notandum quod omnis discantus incipere simul debeat et specie perfecta. Item duae species perfectae similes nunquam consequenter venire possunt. Sed duae species similes vel plures bene consequenter possunt venire et ascendendo vel descendendo; sed nunquam respectu ejusdem lineae vel spatii. *Item, quum principalis cantus ascendit, discantus debet descendere, et contra.* Item cantus principalis est aequalis, videlicet quum duae vel plures fa vel sol et sic de aliis similiter veniunt, et ad placitum discantatur discantantis (d. h. es entfällt in diesem Falle, wie natürlich, die Regel der Gegenbewegung). Et discantus saepe debet uti speciebus propinquioribus (der nächstkleineren Notengattung). Et mi nunquam in discantu stare debet extra fa in specie perfecta.“ Das Verbot paralleler vollkommener Consonanzen, so wie die Einreihung der Sexten unter die unvollkommenen Consonanzen deutet darauf hin, dass H. de Zeelandia aus der Schule Philipp's von Vitry oder des de Muris stammte.

(Aus Gerbert De cantu Band 1. S. 456.)



1) Die Notenquantitäten sind hier so gegeneinander gemessen:

In ähnlicher roher Weise wurden die Melodien der Prosen, Tropen und Lectionen mit dem Discantus begleitet, wie Gerbert in seinem Werke „De cantu et musica sacra“[1]) davon aus dem Archiv des Klosters von St. Blasien verschiedene Proben mittheilt. Kiesewetter meint, dergleichen könne nur in irgend einer Klosterkirche von gehör- und geschmacklosen Klosterbrüdern versucht worden sein.[2]) Die Gegenbewegung herrscht durchaus vor: steigt der Tenor, so fällt der Discant, und umgekehrt. Durch die ganz mechanische Beobachtung dieses Kunstgesetzes ist für die Reinheit der Harmonie natürlich nicht viel gewonnen. Das Ganze ist noch äusserst barbarisch.

Dass aber in Deutschland nicht blos geistliche Gesänge in solcher Weise discantisirt wurden, sondern dass auch das Durcheinandersingen verschiedener Lieder und Texte nach französischem Muster bis tief hinein nach Deutschland Eingang und Nachahmung fand, davon gibt das Liederbuch von Lambach[3]) eine in ihrer Art merkwürdige Probe. Hier findet sich ein lustiges Trinklied „Von sand Marteins frewden“ mit einer zweiten, mit der Ueberschrift „Der Tenor“ bezeichneten Stimme, welche den Freudenspender St. Martin selbst mit heiteren Worten anredet und begrüsst. Die Hauptmelodie ist eine ziemlich ungeschliffene Volksweise, der Tenor fährt mit vielen kleinen Noten dazwischen, es ist ein burleskes Charivari.

In Frankreich, der Heimat des Déchant, wurde dieser, wie sich Kiesewetter ausdrückt, „mit rasender Liebhaberei getrieben“. Der König hatte dafür seine eigene *Chapelle musique du Roi.* Die rechte Art zu fauxbourdonisiren und zu déchantiren bildete den Gegenstand geregelten Unterrichtes an den grossen Kirchen der französischen Städte. Es entstanden dafür Meisterschulen *(Maitrisen)*, wo unter einem Singemeister *(Maitre)* Sänger und Knaben die allbeliebten Singmanieren einübten und beim Gottesdienste zu Gehör brachten. Förderer der Andacht und Kunst machten jetzt öfter Stiftungen dieser Art. Papst Urban V. fundirte 1362 zu Toulouse einen Singemeister mit sieben Knaben: letztere sollten neben ihren Studien den Gesang beim Hochamte ausführen.[4]) Johannes Gerson, der berühmte Kanzler der Universität zu Paris, entwarf selbst die Bestimmungen der inneren

---

folglich nicht ganz im Sinne der Mensuralnote. Die zu zwei gebundenen Noten sind gleich ■■. Die Ausmessung der beiden Stimmen gegen einander ist in dieser Hinsicht äusserst sorgfältig. Die Noten stehen, wie man sieht, im *C*-Schlüssel (Alt- und Tenorschlüssel)

1) I, 435 ff., 392 ff., 316 f., 346 f.

2) Gesch. d. europ.-abendl. Mus. S. 44.

3) Aus der 1. Hälfte d. XV. Jahrh. In der k. k. Hofbibliothek zu Wien No. 4696. Sie enthält Melodien zu den geistlichen Liedern des Mönches von Salzburg, aber auch weltliche Gesänge.

4) Baluze, Vitae Paparum Avenion. Par. 1693 I. Sp. 416.

Einrichtung für die Kathedralschule von Notre-Dame. Die Knaben sollen „den Sinn der Engel haben, weil sie für die Kathedrale den Dienst der Engel darstellen.“ Der Gesangunterricht ist die Hauptsache, soll aber nicht soweit ausgedehnt werden, dass dadurch die Unterweisung in der Grammatik und Logik beeinträchtigt werde; der Text der Liturgie soll den Knaben französisch erklärt werden, denn „Worte, deren Sinn man nicht versteht, kann man nicht seelenvoll vortragen.“[1]) Sogar auf die Kost der Knaben nahm Gerson Bedacht: sie sollen des Morgens nicht zu viel essen und überhaupt alles vermeiden, wodurch ihre Stimme leiden könnte.[2]) Der Sänger meinte seine Kunst nicht besser zeigen zu können, als wenn er zu einem Tenor im Augenblicke der Ausführung einen Dechant zu improvisiren und ihn so reich und geschmackvoll auszuzieren wusste, als es ihm nur immer möglich war; die Zuhörer waren befriedigt, wenn es nur voll klang, ob auch schön, darauf kam es vorläufig nicht an. Ganz Paris bewunderte einen jungen Menschen, weil er, neben anderen Künsten, „auch“ sang und dechantirte *(chantait et dechantait)* wie sonst keiner. Die Sänger, deren der Dichter Martin Le Franc († 1460) im „Champion des Dames“ gedenkt, werden auch schwerlich mehr gewesen sein als Dechanteurs:

Tapissier, Carmen, Cesaris,
n'a pas long temps, si bien chantèrent
qu'ils esbahirent tout Paris
et tous ceux, qui les fréquentèrent.

Er stellt sie freilich mit Meistern wie Dufay und Binchois zusammen, aber da er anderwärts von diesen berühmten Tonsetzern sagt: eine Bande blinder Musikanten habe sie übertroffen — so sieht man unzweideutig, wie weit sein Verständniss reichte.

Aber auch tadelnde Stimmen liessen sich hören, und zwar sehr gewichtige. Hatte schon Johannes Cotton gesagt „er könne die Sänger nur mit Betrunkenen vergleichen, die zwar glücklich nach Hause kommen, aber selbst nicht wissen, auf was für Wegen und Stegen,“[3]) so äussert sich Jean de Muris, der

---

1) Vergl. Joh. Gerson von Joh. Bapt. Schwab. Würzb. 1858. S. 69.

2) Item prohibeatur a comestione nimia de mane aut aliis horis, per quam impediri possent a conservatione vocis suae et regulam sobrietatis infringere (Gerson, Op. IV. S. 720).

3) Cui cantorem melius comparavero quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur penitus ignorat? (bei GS Bd. 3. S. 233). Dieses Dictum wurde berühmt. Es wird citirt von Johann de Muris (Summa Musicae, Cap. II ad quid utilis sit mus., GS Bd. 3. S. 195), ferner von Adam von Fulda (GS III, 348), auch von Ornitoparchus in seinem 1517 erschienenen Microlog (I, 1. Qui dicantur cantores). Letzterer schreibt es Papst Johann XXII. zu, ein Beweis, dass schon damals Cotton mit diesem berühmten Förderer und Kenner des canonischen Rechtes verwechselt wurde.

tiefgelehrte Mann und einer der Patriarchen des Contrapunktes, welcher dieses französische Dechantirwesen in seiner vollsten Blüte sah, noch ungleich schärfer. „Wie können," sagt er,[1]) „vorausgesetzt, dass unsere Regeln gut sind, die Sänger nur die Stirne haben zu discantisiren oder einen Discant zu componiren, die von Zusammenklängen gar nichts verstehen, die sich nicht einfallen lassen, dass manche davon besser klingen können, als andere, die nicht wissen, welche man vermeiden, von welchen man öfter Gebrauch machen soll, an welchem Orte es geschehen muss und was sonst eine richtige Kunstübung erheischt? Wenn es ihnen zusammengeht, so ist es ein reiner Zufall. Ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum; mögen sie doch zusammenstimmen, wenn es Gott gefällt; sie werfen ihre Töne auf gut Glück hin wie einen Stein, den eine ungeschickte Hand schleudert und der unter hundert Würfen kaum einmal trifft." Die Unhöflichkeiten, welche Guido den Sängern seiner Zeit sagt, sind wahre Kleinigkeiten gegen folgende Strafpredigt, welche de Muris in seinem *Speculum musicae*[2]) hält: „O Schmerz! In unserer Zeit versuchen es Manche ihre Mängel mit einfältigen Redensarten zu beschönigen. Es ist, sagen sie, eine neue Art zu discantisiren, eine neue Anwendung der Consonanzen. Mit solchen Aeusserungen beleidigen sie die Einsicht Derjenigen, welche derlei Fehler sehr wohl erkennen, sie beleidigen den gesunden Sinn; denn wo sie Vergnügen erregen sollten, bringen sie vielmehr Verstimmung hervor: o unpassende Redensart, o schlechte Beschönigung, unverständige Entschuldigung, o grosser Missbrauch, o Roheit, o Bestialität: einen Esel für einen Menschen zu nehmen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch, eine Schlange für einen Lachs! Denn gerade so werfen sie Consonanzen und Dissonanzen durcheinander, dass man eins vom andern nicht unterscheidet. Wenn die alten wohlerfahrenen Lehrer der Musik solche Discantatoren zu hören bekämen, was würden sie sagen, was thun? Sie würden den Discantirenden mit harten Worten anfahren und sprechen: den Discant, den du gebrauchst, hast du nicht von mir; dein Gesang stimmt mit meinem nicht zusammen; wessen unterfängst du dich? Du passest nicht für mich, du bist mir ein Gegner, ein Aergerniss bist du mir! O dass du doch schwiegest! Du bringst nicht Uebereinstimmung, sondern Unsinn und Missklänge zu Wege!" An einer andern Stelle vergleicht er den ungeschickten Sänger, ungemein witzig, mit einem Blinden, der einen Hund prügeln will.[3]) Johannes

1) Specul. mus. VII, 9 in: CS II, S. 393.
2) A. a. O. S. 394.
3) Caeco alicui canem verberare volenti (Summa mus. Cap. 2 bei GS Bd. 3. S. 195).

von Salisbury *(Sarisberiensis)* macht im 12. Jahrhundert den Sängern den Vorwurf, „dass sie durch Verschnörkeln einzelner Töne die zuhörende Menge zum Staunen bringen wollen; das seien nicht menschliche, sondern Sirenengesänge, und wenn man diese Kehlenfertigkeit, welche selbst von der Nachtigall nicht übertroffen wird, wenn man diese Geschicklichkeit auf- und abzusteigen, Töne zu binden und zu trennen, wiederholt anzuschlagen und zusammenzuschmelzen bewundern müsse, so werde doch der Sinn verwirrt, der Geist bethört und ein richtiges Urtheil über den Werth des Gehörten unmöglich".[1]) Ornitoparchus erzählt, dass der neue „Virgil", Baptista Mantuanus, die Sänger mit den unhöflichen Worten zurechtwies: „Gehört solches Ochsengebrüll in die Kirche? Glaubst du Gott durch einen solchen Lärm gnädig stimmen zu können?"[2])

Papst Johann XXII. verbot 1322 den Gebrauch des Discantus im Kirchengesange völlig, als dem Geiste und Zwecke des letzteren zuwiderlaufend. „Einige Zöglinge der neuen Schule," heisst es in der in die canonischen Rechtsbücher aufgenommenen Verordnung, „wenden ihre ganze Aufmerksamkeit dem Einhalten der Zeitmaasse und allerlei neuen Noten zu, wobei sie dann lieber ihre eigenen Einfälle als das wohlhergebrachte Alte vortragen mögen. Die Kirchenmelodien werden in Semibreven und Minimen ausgeführt und mit kleinen Noten überschüttet. Denn die Sänger zerschneiden die Melodie mit Hoqueten, machen sie durch Discante üppig, zwingen ihr zuweilen gemeine Tripla und Motetten auf, so dass sie mitunter die dem Antiphonare und Graduale entnommenen Grundlagen geradezu verachten und keine Kenntniss von dem haben, worüber sie bauen, und die Kirchentöne, von denen sie keine Kenntniss haben, nicht nur nicht unterscheiden, sondern durcheinanderwerfen, indem in solcher Notenmenge das zuchtvolle Aufsteigen, das gemässigte Absteigen des Choralgesanges, als wodurch sich die Tonarten von einander unterscheiden, unkenntlich werden. Denn sie laufen ruhelos, berauschen das Gehör statt es zu erquicken, suchen durch Geberden auszudrücken was sie vortragen; das Ergebniss ist, dass die Andacht, um welche

---

1) Policraticus, sive de nugis Curialium et vestigiis philosophor. I. 6 de musica et instrumentis etc. Paris. 1513. fol. VIII.

2) „Cur tantis delubra boum mugitibus imples? Tunc Deum tali credis placare tumultu?" (Microlog. IV. 8.) Ornitoparchus erzählt, dass in den Kirchen Sachsens und der Ostseeländer die Sänger ganz erschrecklich loslegten: „Caveat cantor ne asinino clamore cantum plus equo vel incipiat, vel inceptum vocis instabilitate sursum trahat. Non enim clamor sed amor aures demulcet omnipotentis . . . inquit Erasmus noster . . . Sed cur Saxones et qui Baltica litora accolunt illis gaudeant clamoribus, causa nulla subest, nisi quod vel surdum Deum habeant" (A. a. O. de mandatis omni canenti necessariis).

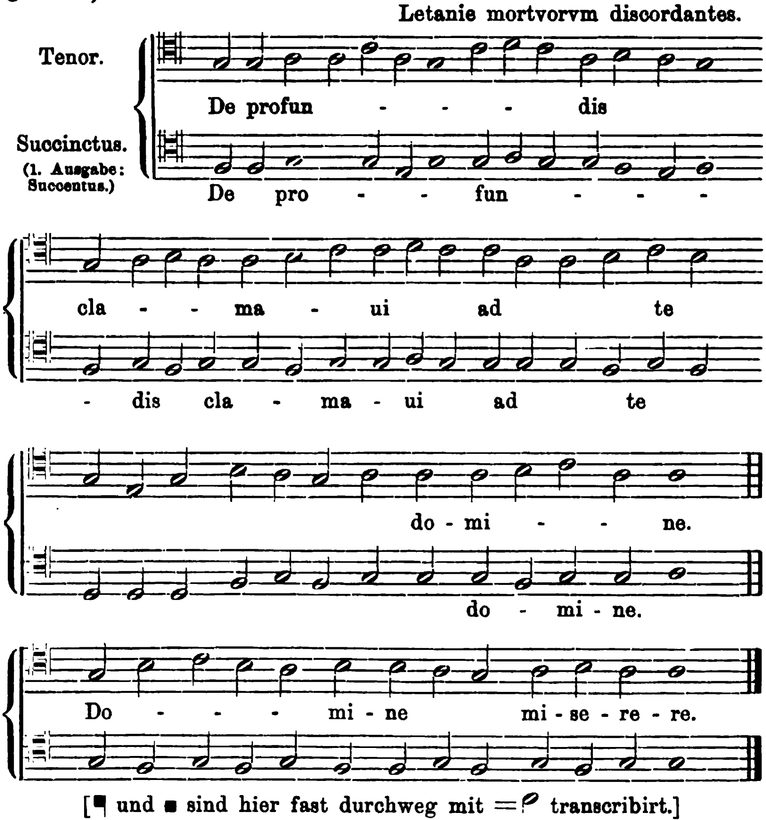
es sich doch handelt, bei Seite gesetzt und tadelhafter Leichtsinn verbreitet wird. Doch wollen wir damit nicht verboten haben, dass zuweilen, besonders an Festtagen oder feierlichen Messen beim Gottesdienste einige melodiöse Consonanzen, als die Octave, Quinte, Quarte und dergleichen, über dem einfachen Kirchengesange angebracht werden, doch so, dass der letztere vollkommen unangetastet bleibe und von der wohlgearteten Musik nichts verändert werde, da diese Consonanzen das Ohr erfreuen, Andacht wecken, und die Seelen derjenigen, welche zur Ehre Gottes singen, vor Abspannung bewahren.“[1])

Die Verordnung entwirft ein anschauliches Bild der damaligen Singweise, und der Papst hatte in der Sache ganz recht, wenn er sie höchst barock, ungebührlich überladen und der Kirche ganz unwürdig fand, obwohl Johann XXII. sicherlich ein besserer Jurist als Kunstkenner war. Die Reinheit des von der Kirche Jahrhunderte lang als theures Gut bewahrten Gregorianischen Gesanges drohte in den wüsten Orgīen unterzugehen, womit ein Sänger den andern zu überbieten suchte; und so fremdartig die Beziehung für den ersten Augenblick scheinen mag, diese modische Schönsingerei steht als tolle Geschmacksverirrung in einer Art Zusammenhang mit den übrigen Extravaganzen im Leben der damaligen Zeit, bis auf die ellenlangen, schellenbesetzten Schnäbel der Schuhe herab. Um sich von den unsinnigen Einfällen, von der barbarischen Geschmacklosigkeit der Sänger eine Vorstellung zu machen, genügt es auf eine einzige Eigenthümlichkeit hinzuweisen, die noch im 15. Jahrhundert in Uebung war (denn Franchinus Gafor redet davon wie von einer gewohnten Sache), deren Ursprung aber sicher bis auf die Zeiten des

---

1) Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt. In semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quoquo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensiones temperatae plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur adinvicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur, gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur ... Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae quae Melodiam sapiunt, puta Octavae, Quintae, Quartae et hujus modi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur: maxime cum hujus modi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent et psallentium Deo animos torpere non sinant.“ (Extravag. commun. Lib. III. de vita et honestate Clericorum tit. 1 in: VI. Decret. liber, Par. 1513. fol. XVIII.)

Déchant zurückreicht, auf den sogenannten *Contrapunctus falsus.*[1]) Die Sänger suchten nämlich bei Todtenmessen und an Märtyrerfesten dem Gesange dadurch eine angemessene (!) Färbung zu geben, dass zu dem *Cantus firmus*, den eine Stimme allein sang, ihrer Zwei oder Drei die tiefere Stimme in lauter Dissonanzen, besonders in Secunden und Quarten durchführten. Franchinus ist darüber so entrüstet, dass er gar nicht davon reden mag, kann aber doch nicht umhin, Beispiele dieser erbaulichen Singweise zu geben:[2])



[und sind hier fast durchweg mit = transcribirt.]

1) Falsum contrapunctum dicimus, quum duo invicem cantores procedunt per dissonas conjunctorum sonorum extremitates, ut sunt secunda major et minor, quarta item major et minor, atque septima et nona ejusmodi: quae ab omni penitus suavis harmoniae ratione et natura disjuncte sunt. (Gafor, Pract. mus. Venetiis 1497 und 1512. III. 14 de falso contrapuncto.)

2) Solus quidem cantor acutiore voce pronunciat notulas cantus plani: duo vero aut tres succinunt unico sono notulas ipsas cantus sub-

Die Anfänge aller Kunst, nicht der Tonkunst allein, sind abschreckend hässlich.

Ueberblickt man die Entwickelung des Discantus von seinen ersten an das Organum anknüpfenden Anfängen bis dort, wo er zum geregelten Contrapunkt wird, so sieht man, wie auch er seine Geschichte für sich hat. Er ist die Knospe, die immer voller anschwoll, bis sie endlich aufbrach und zum Contrapunkt erblühte. Der Moment dieses Ueberganges, eine scharfgezogene Grenze zwischen Discantus und Contrapunktus, ist nicht wohl zu bezeichnen. Beruhte der Discant im Wesen auf Improvisation, auf Uebung und wechselseitigem Einverständniss durch gemeinsames Zusammensingen geübter Chorsänger, war daher eine gewisse stereotype Gleichartigkeit der Wendungen und Zusammenklänge um so weniger zu vermeiden, je besser sich die Sänger über gewisse gleichartige und in der Discantisirung nach getroffenem Uebereinkommen gleichartig zu behandelnder Stellen des Cantus firmus geeinigt hatten, genügte es in diesen Urzeiten der Harmonie, wenn es überhaupt nur zusammenklang (wie ein musikalisches Kind am Klavier schon am Zusammentönen blosser Dreiklänge, die es sich zusammensucht, die grösste Freude hat) und wurde die Forderung einer interessanten Führung der Gegenstimmen gar nicht gestellt: so lag das Wesen des Contrapunkts, trotz aller discantartig improvisirten Gesänge *supra librum*, vorzüglich im prämeditirten, ausgearbeiteten, schriftlich in Tonzeichen fixirten Tonsatze. Stephen Morelot hat auf einen merkwürdigen Umstand aufmerksam gemacht, welcher in die Technik der Tonsetzer aus den Zeiten der ersten Versuche einer Aufzeichnung mehrstimmiger Tonsätze ein überraschendes Licht wirft. „Wie nun die Tonsetzer," sagt der geistvolle französische Gelehrte, „noch nicht so weit waren, um gleichzeitig die Verbindung von drei oder vier Stimmen im Geiste (beim Schaffen) erfassen zu können, fingen sie mit einem zweistimmigen Satze an, dem sie dann so gut als sie konnten eine oder zwei Stimmen in der Höhe oder in der Tiefe beifügten. Diese Methode einer successiven Composition, von der noch Franchinus Gafor, ja sogar noch Zarlino (Instit. harm. 3. parte, cap. 64) redet, erkennt man leicht an zwei Kennzeichen: zwei Stimmen bilden ein regelmässiges Duo, das einer dritten Stimme ganz wohl entbehren könnte,

---

sequentes in secundam et quartam vicisim certo ordine: quem quoniam ab omni modulationis ratione seiunctus est: me pudet describere. Quandoque incipiunt hujusmodi succentum in unisono cum cantu plano procedentes inde per secundas et quartas ad finem usque vel ad certam terminationem, in quam unisonantes conveniunt. Plerumque item in secundam vel in quartam incipiunt. In unisonum vero semper terminantur. (A. a. O.)

und diese dritte Stimme macht sich immer durch einen weniger eleganten, sehr oft mühsamen und gezwungenen Gang kenntlich. Bei Beurtheilung der Musik jener Zeiten darf man diesen Umstand nicht ausser Acht lassen."[1]) Noch mühseliger musste dann der Gang einer vierten u. s. w. Stimme werden. Der Componist verfuhr also etwa wie ein Bauherr, der auf ein Erdgeschoss ein Stockwerk baut, wo es dann bei ihm steht, ob er es schon jetzt unter Dach bringen oder ob er noch ein zweites Stockwerk auf das fix und und fertige erste setzen will. In der That wird der Sinn der Anweisungen, welche die Tonlehrer selbst bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein über den mehrstimmigen Satz geben, erst klar, wenn man sie nicht von der gleichzeitigen Conception eines drei- oder vierstimmigen Satzes, sondern von jener successiven Compositionsweise versteht. Tinctoris spricht in seinem Proportionale ganz ausdrücklich von dem Falle, dass über die höchste Stimme einer mehrstimmigen Composition eine neue noch höhere Stimme hinzugefügt werde.[2]) Ein dreistimmiges Lied des Schotten († 1458) John Dunstable (er ist nach Tinctoris' Angabe einer der Urväter der Harmonie), welches über ein im Texte aus Französisch und Italienisch wunderlich gemischtes Lied gesetzt ist, *O rosa bella*,[3]) lässt ganz deutlich erkennen, dass der Tonsetzer zu dem gegebenen Liedmotive erst eine höhere Stimme recht fliessend setzte, und erst als er damit fertig war, eine dritte Stimme als Contratenor zwischen jene beiden einzwängte, nicht ungeschickt und selbst mit Anwendung einzelner kurzer Imitationen, im Ganzen aber doch etwas steif. Bei den noch schwarz notirten Liedern der berühmten Niederländer Dufay und Binchois ist die spätere Einfügung des Contratenors ebenfalls sehr deutlich fühlbar. Dagegen zeigen die Chansons Okeghem's, des Vaters der zweiten niederländischen Schule, nicht mehr jenes den Kern des Ganzen bildende pausenlose Duo; die Stimmen alterniren hier schon mannigfach und haben schon eine völlig freie Bewegung, zuweilen sogar von sehr schönem melodischen Fluss, wenn auch alle zusammen oft einen wunderlich altfränkischen Zusammenklang geben. Ohne Zweifel aber verdient jene Art

---

1) S. dessen gehaltvolle Monographie „De la musique au XV. siècle: notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon. Paris 1856. (Extrait des mémoires de la commission archéologique de la Côte d'Or.) (vgl. insbesondere daselbst S. 14).
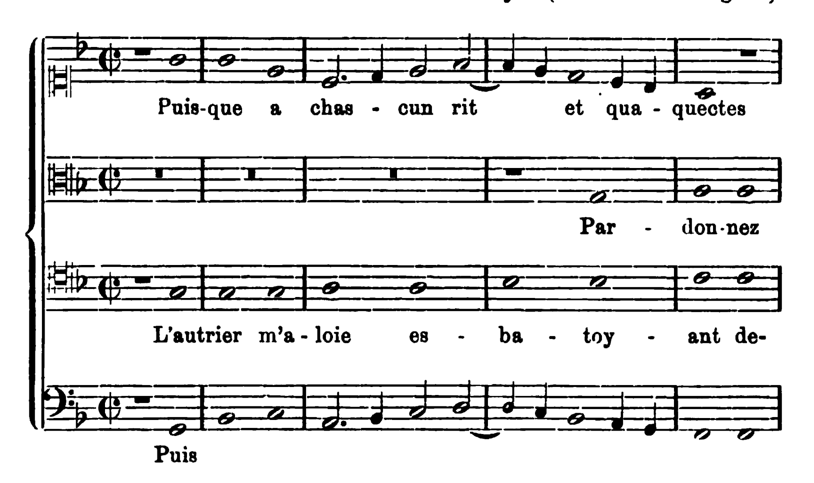
2) . . . dum supra supremum cujusvis cantus multipliciter compositi aliam partem novam edimus. (Tinctoris Proport. III. 4.)

3) Man findet es unter den Musikbeilagen dieses Bandes (S. 24), wo es nach der Redaction des vaticanischen Liedercodex erscheint. Eine zweite, wesentlich abweichende Bearbeitung enthält der Codex No. 295 der Bibliothek zu Dijon. Bei Morelot a. a. O. sind im Anhange beide Versionen zur Vergleichung einander gegenüber gestellt.
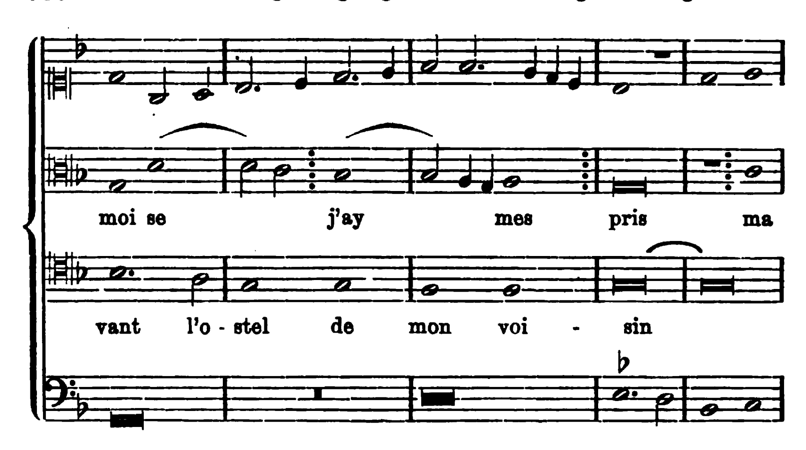
zu arbeiten mit gutem Grunde für ein zweckmässiges Exercitium zu gelten, durch welches man den Tonsatz allmählich beherrschen lernte.
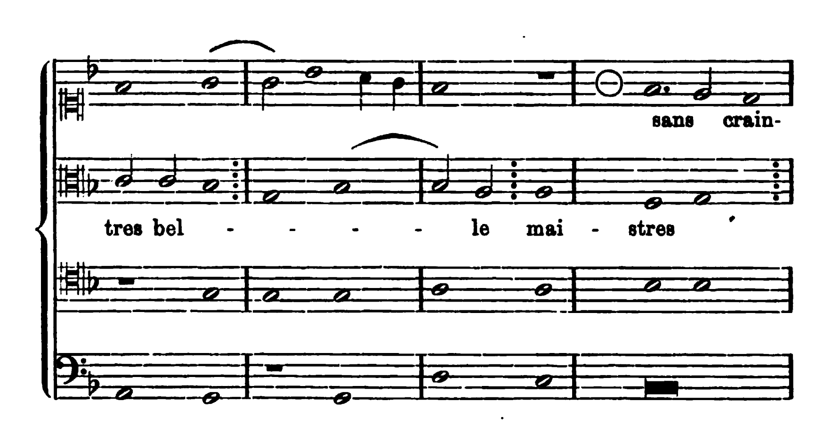
Sogar jene barbarische Manier, zwei gar nicht zusammengehörige Lieder *(cantus prius facti)* in ein unnatürliches Bündniss zusammenzuzwingen,[1]) klärte sich durch anhaltende Uebung. Es finden sich im Codex No. 295 der Bibliothek zu Dijon merkwürdige, in ihrer Art bereits ganz schätzbare Arbeiten dieser Art, welche allerdings erst der Mitte des 15. Jahrhunderts angehören mögen. Eine solche Motette verbindet in den Mittelstimmen zwei Lieder: *Pardonnez moi* und *l'autrier m'aloie*, wobei die eine Melodie ursprünglich im geraden, die andere im ungeraden Takte steht, und gleichwohl beide geschickt zusammengeknüpft nebeneinander hingehen. Die Aussenstimmen *Puisque à chascun* sind dazu in freier, schon erfreulich belebter Contrapunktirung erfunden:
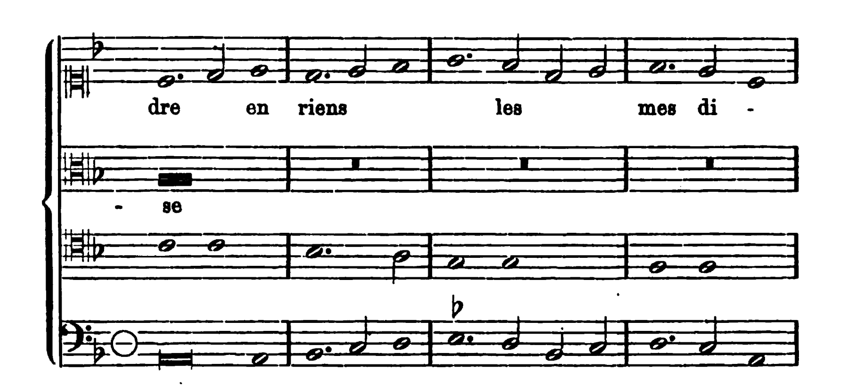
Aus dem Codex No. 295 der Bibl. von Dijon (s. Morelot Beilage II).
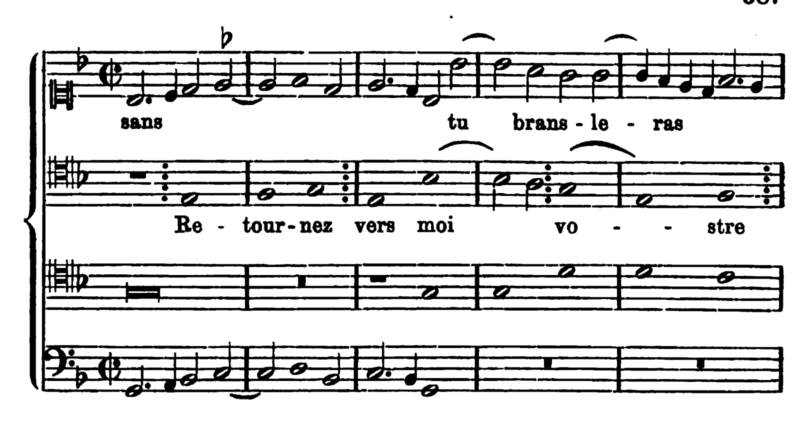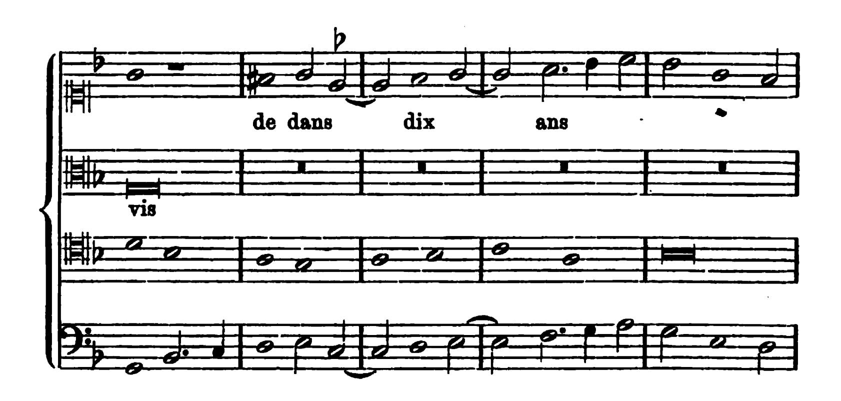


1) Wie wunderbar ist doch der Parallelismus der einzelnen Künste! Aus den Zeiten, wo die Sculptur ungefähr ebenso barbarisch war wie jene Musik aus dem 10. Jahrhundert, findet sich am äussern linken Portal von S. Marco in Venedig (unter dem die Markuskirche selbst darstellenden Mosaik) ein Relief mit der Darstellung einer biblischen Begebenheit, welches aus gar nicht zusammengehörigen Fragmenten noch älterer Sarkophagreliefs zusammengeflickt und zusammengestossen ist. Burckhardt erwähnt es in seinem Cicerone S. 580 und hat ganz richtig gesehen, wie mir eine genaue Untersuchung jenes alten Reliefs die Ueberzeugung verschafft hat.
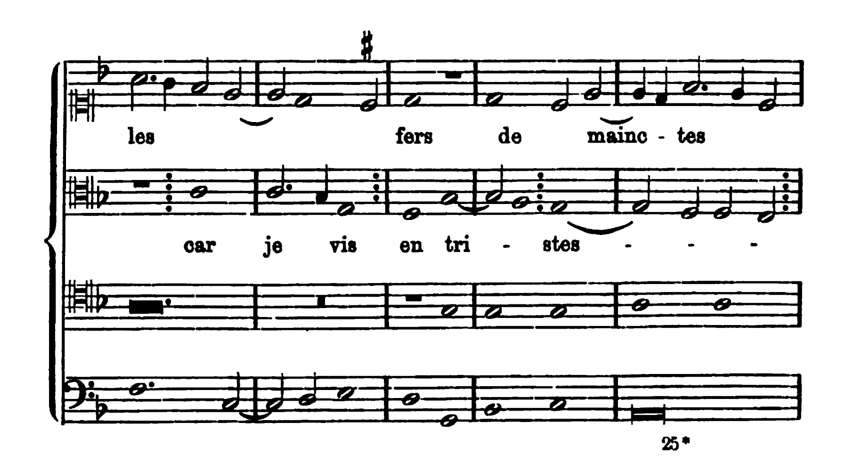

moi se j'ay mes pris ma
vant l'o - stel de mon voi - sin

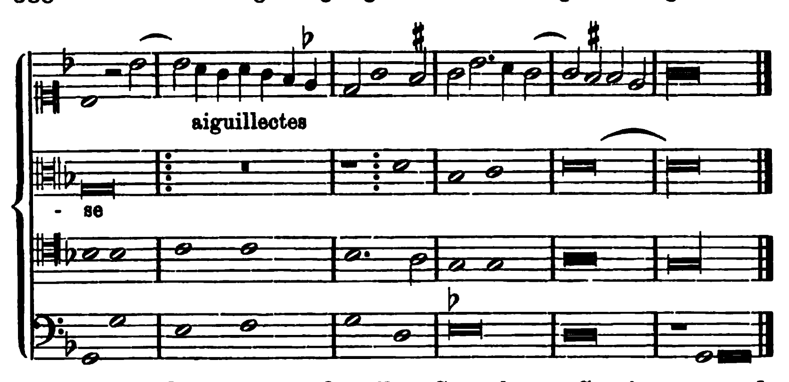

sans crain-
tres bel - - - - le mai - stres


dre en riens les mes di -
- se


sans tu brans - le - ras
Re - tour - nez vers moi vo - - stre

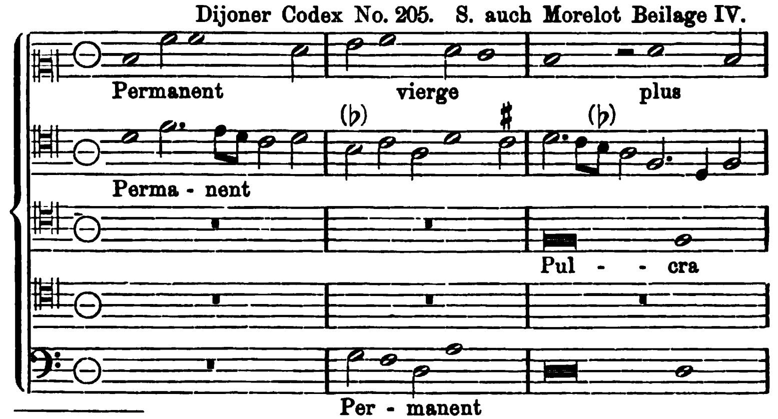

de dans dix ans
vis


les fers de mainc - tes
car je vis en tri - stes - - -
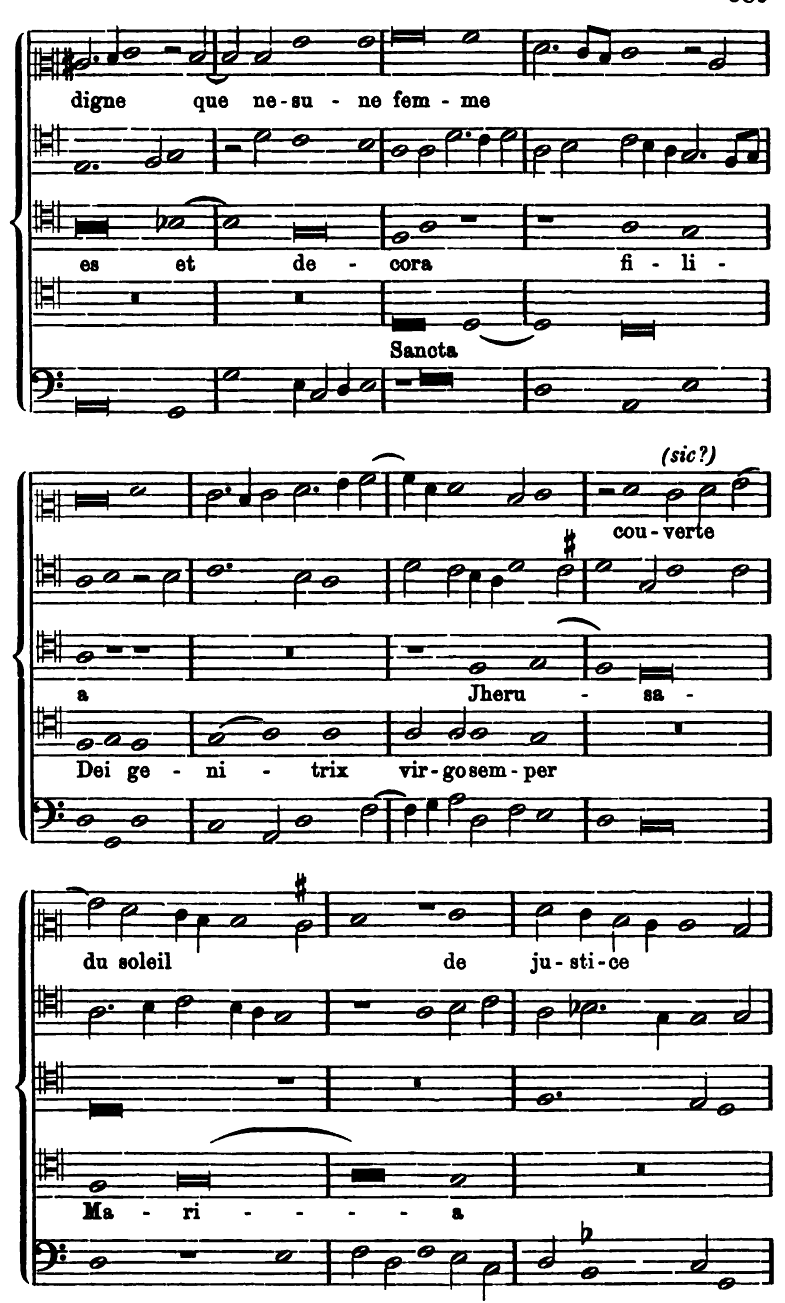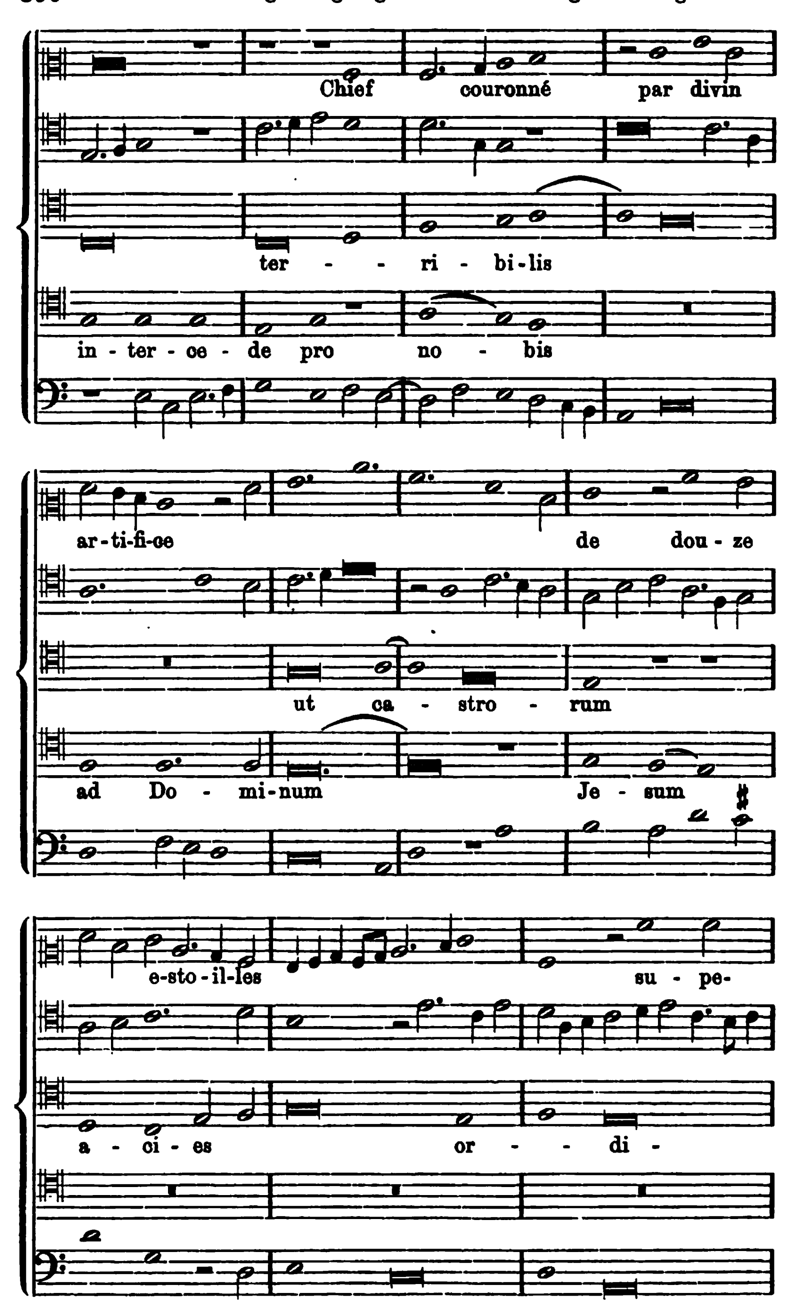


Eine andere Motette derselben Sammlung *„Souviegne vous de la douleur“* [1]) hat gar einen aus einer Menge von Liederanfängen quodlibetartig und toll genug zusammengeflickten Tenor: *„A bien amer sont mes jeulx gracieulx: hoc sur la mer quant il vente il y fait dangereux aller: Gaillarde pensée my larrez vous morir. Quant le Roy alla en Flandres il fit oindre ses ouseaux. L'amy Baudichon, ma dame, l'amy Baudichon.“* Aber auch eine fünfstimmige Marienmotette findet sich da, die zwei tiefern Mittelstimmen intoniren zwei Marienhymnen *„pulcra es et decora“* und *„Sancta Dei genitrix“*, beide den Notenfolgen nach unverändert, aber den Notenquantitäten nach durchaus accommodirt und durch Pausen nach Bedürfniss auseinandergehalten. Dazu contrapunktiren die drei anderen Stimmen mit französischem Text *„permanent vierge plus digne“* u. s. w. Der Tonsatz erscheint hier schon mit grosser Sicherheit behandelt, das Ganze ist von sehr würdig ernster Färbung und trägt so sehr den Charakter der zweiten niederländischen Schule, dass es allenfalls eine Arbeit Okeghem's sein könnte:

Dijoner Codex No. 205. S. auch Morelot Beilage IV.
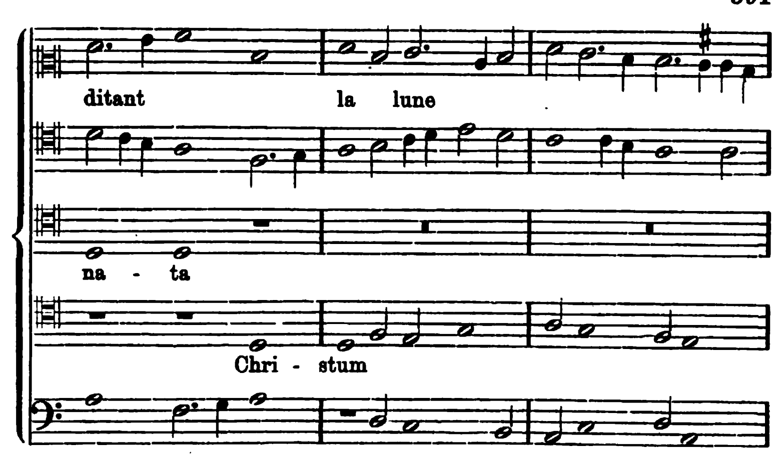


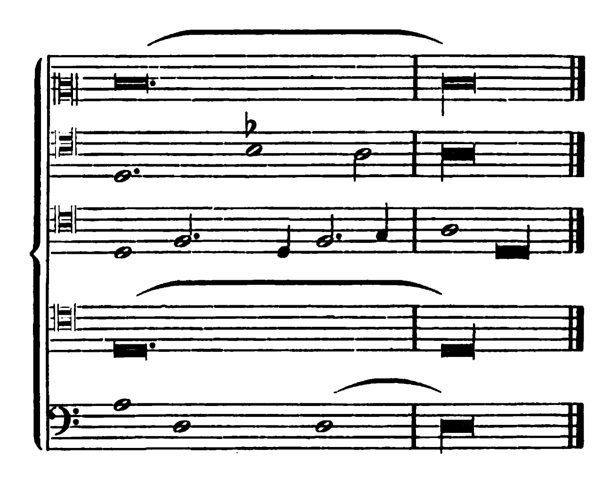
1) A. a. O. Beilage VI.


digne que ne-su - ne fem - me
es et de - cora fi - li -
Sancta
(sic?)
cou-verte
a Jheru - sa -
Dei ge - ni - trix vir-go sem-per
du soleil de ju-sti-ce
Ma - ri - - - - a



Chief couronné par divin
ter - - ri - bi-lis
in - ter - ce - de pro no - bis
ar-ti-fi-ce de dou - ze
ut ca - stro - rum
ad Do - mi-num Je - sum
e-sto-il-les su - pe-
a - ci - es or - - di -





Compositionen dieser Art sind die eigentliche Vorschule und Vorhalle jener spätern meisterlichen Arbeiten mit doppeltem Cantus firmus zweier verschiedener Hymnen oder Antiphonen (oder auch eines durch canonische Nachahmung sich selbst verdoppelnden Tenors). Wenn Heinrich Isaak seine höchst grandiose sechsstimmige Motette an Leo X. „*optime pastor*" über die zwei verbundenen Tenore „*da pacem domine*" und „*Sacerdos et pontifex*" im wundervollsten Stimmgewebe wie einen riesenhaften gothischen Dom aufbaut, so ist das nur die Vollendung dessen, was jene alten Anfänge zuerst versucht. Und eben dahin gehört des geistreichen, phantasievollen Nicolaus Gombert vielbewunderte

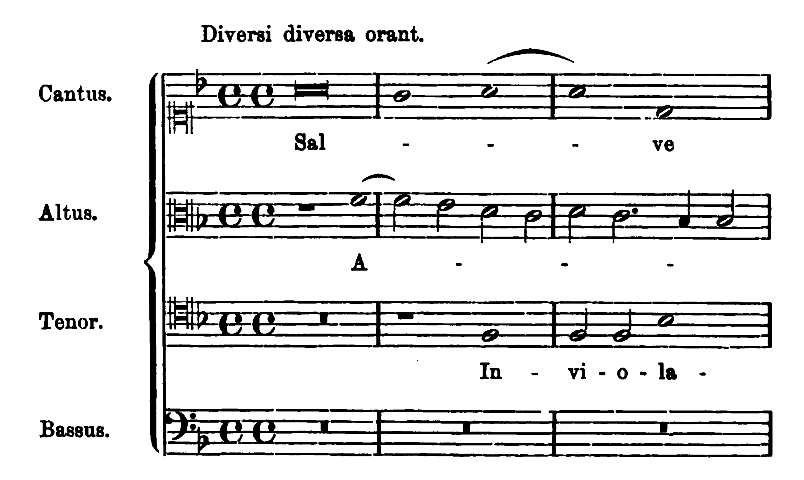
Motette mit der Devise „*diversi diversa orant*", welche Giov. Batt. Rossi [1]) in folgender Weise schildert: „Nicolò Gombert, eccelentissimo in questa scienza, nel secondo libro de motetti a quatro fa questo motto in uno che dice *diversi diverse* (richtig *diversa*) *orant* e questo perchè il basso dice *Alma redemptoris* su la maniera del canto fermo, il canto dice *salve regina* su l'andata del canto fermo, e l'alto dice *ave regina coelorum* pure sopra il modo del canto fermo, et il tenore dice *Inviolata* in quella maniera, che sta il motetto della corona. [2]) Di più il soprano imita il canto fermo che è per *b*-quadro et le altre parti sono per *b*-molle, perchè anco l'antifone loro sono per *b*-molle, arteficio non così facile, come alcuni pensano." [3]) Allerdings behandelt Gombert aber die vier Antiphonen durchaus mit künstlerischer Freiheit. Doppellieder zu componiren, d. h. zwei gar nicht zusammengehörige Liedermelodien in sinnreiche Verbindung zu setzen, war bei den späteren Meistern eine beliebte Spielerei. Der Niederländer

1) Organo de Cantori S. 18.
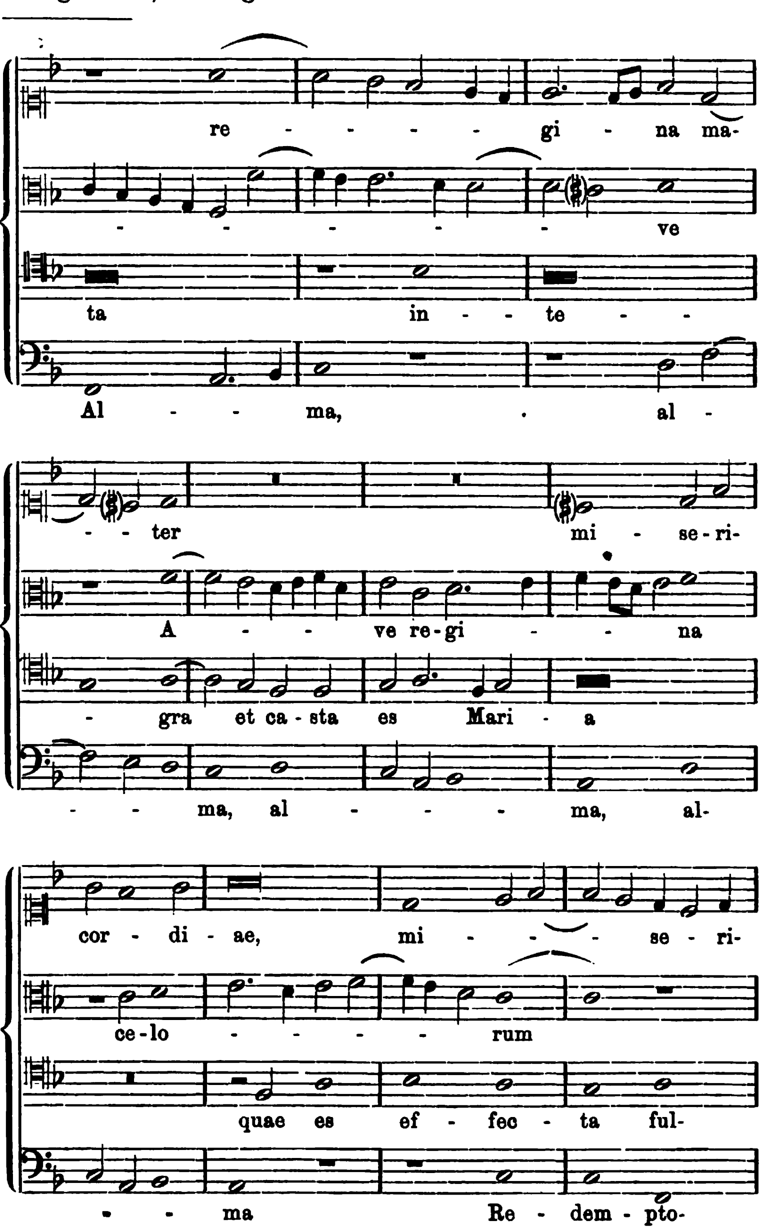
2) Rossi meint Josquin's fünfstimmige Motette, die im vierten Buch der Motetti della Corona als No. 6 zu finden ist.

3) Auch Zarlino lobt dieses Stück „cotal cosa è molto lodevole, per esser ingegnosa" (Institut Harm. pars III. cap. 66). Gombert's Composition steht als No. XXX in dessen Werke: N. Gomberti musici imperatorii motectorum nuperrime maxima diligentia in lucem aeditorum Liber secundus. Quatuor vocum. Venetiis apud Antonium Gardanum MDXXXXII. Die Musikaliensammlung der kgl. Bibliothek in Berlin besitzt diese Sammlung. Das berühmte Stück Gombert's gehört in eine spätere Musikperiode, darum musste von einer vollständigen Mittheilung in diesem Bande abgesehen werden. Um jedoch die Möglichkeit eines Vergleiches zu gewähren, so mag hier wenigstens der Anfang dieser Motette seine Stelle finden:
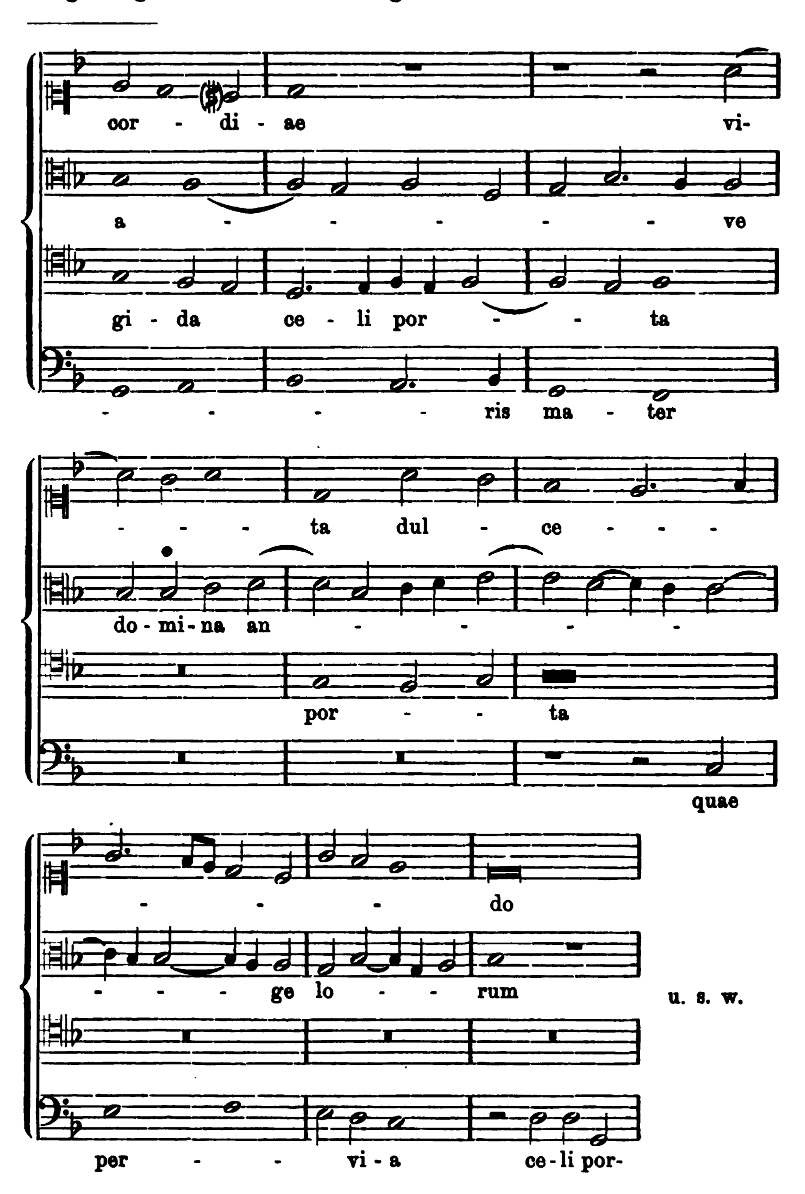
Diversi diversa orant.



Johann Japart hat einige hübsche Cabinetstücke dieser Art geliefert; sehr geistvolle Arbeiten desselben Genres aber



Arnold von Bruck und Ludwig Senfl, von denen weiterhin an gehöriger Stelle mehr zu sagen sein wird.



Zweiter Abschnitt.

Die Mensuralmusik und der eigentliche Contrapunkt.

Hatte sich aus rohesten Anfängen allmählich eine geregeltere Satzkunst entwickelt, so entwickelte sich damit gleichzeitig und parallel auch eine dem neu gewonnenen Standpunkte entsprechende Notenschrift, welche nicht blos, gleich den auf ein Liniensystem gesetzten Neumen, die Höhe, sondern nach den neuen Bedürfnissen des Gesanges auch die Dauer eines jeden Tones deutlich und bestimmt auszudrücken fähig war. Sie war nicht die Erfindung dieses oder jenes ausgezeichneten Mannes, sondern wie fast alle wichtigen neuen Erscheinungen der Musikgeschichte, die allmähliche Ausgestaltung eines glücklich aufgegriffenen Gedankens in lange fortgesetzter Bemühung Vieler, wo aus mannigfachen Vorschlägen und Experimenten endlich das Zweckmässige sich herausstellte und sich wie von selbst allgemeine Geltung verschaffte. In die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 11. und dem Schlusse des 12. Jahrhunderts fällt nun die Ausbildung der sogenannten Mensuralnote zugleich mit der bereits erwähnten Mensuralmusik *(musica mensurata, cantus mensurabilis)*, durch welche letztere zu den beiden bereits früher ausgebildeten Hauptgrundlagen der mittelalterlichen Musik (den Kirchentönen und der Solmisation) die dritte und wichtigste hinzukam. Auf diesen drei Fundamenten bildete sich aus den unförmlichen Versuchen des Organums und des Discantus heraus im Laufe des 14. Jahrhunderts der artificiöse Contrapunkt mit seinen strengen Regeln über Intervallverbindung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung u. s. w., den Kunststücken der Nachahmung, Vergrösserung und was mehr dergleichen der Scharfsinn der Musiker ersann. Von Schönheit war lange Zeit hindurch in alle dem keine Spur zu finden; durch die elementare Wirkung der Singstimmen, durch den blossen richtig geordneten Zusammenklang der Intervalle schien jener Zeit schon Alles vollgenügend erfüllt, was man von der Musik verlangen oder erwarten konnte. Erst als man in der Behandlung der Kunstmittel zu einer gewissen Sicherheit und Leichtigkeit gelangt war, glückte es aus dem solidarischen Musikmachen der Schulen individuell und bedeutend hervortretenden Talenten, wie Wilhelm Dufay u. A., wirklich musikalische Kunstwerke zu schaffen. Während dieser Bildungsepoche hörte die Musiklehre allmählich auf das Monopol der gelehrten Mönche zu sein, besonders seit ihr einziger Zweck nicht mehr darin gesucht wurde den Ritualgesang im Kirchenchore rein zu

erhalten und der kirchlichen Anordnung gemäss ausführen zu helfen. Durch niederländische Lehrer, die meist selbst tüchtige Sänger waren, wurde von etwa 1350—1550, also zwei Jahrhunderte lang, für die allseitige Ausbildung der Tonkunst das Bedeutendste geleistet. Deutsche, italienische und französische Meister schlossen sich in rühmlichem Wetteifer an.

Die Mensuralnote und Mensuralmusik fand ihre erste Pflege nicht in Italien, wo die Kirchensänger einstweilen an ihren Neumen festhielten, sondern am Niederrhein, in Frankreich und den Niederlanden, wurde aber bei dem geistigen Verkehr, der trotz der damals mangelnden Verkehrsmittel unserer Tage lebhaft und rasch genug war, auch in Italien bald und mit Eifer aufgenommen.

Der älteste[1]) Schriftsteller über Mensuralmusik, der schon beim Discantus wiederholt genannte Franco, war seiner Abstammung nach vermuthlich ein Niederdeutscher. Ein *Compendium de discantu*[2]) aus der Handschriftensammlung der Königin Christine von Schweden, welches sich dermal in der Vaticanischen Bibliothek befindet, fängt mit den Worten an: *ego Franco de Colonia.*[3])

1) Eine chronologische Reihenfolge der deutschen Mensuralisten giebt H. Müller, Eine Abhandlung über Mensuralmusik. Leipz. 1886. Nach Müller ist der in der genannten Schrift zum ersten Male aus einer Karlsruher Handschrift veröffentlichte Tractat des Dietricus noch älter als Johann de Garlandia (CS I, 175 ff.), Walter Odington, Pseudo-Beda und Aristoteles mon. Franco nimmt auf der S. 4 a. a. O. aufgestellten Liste erst die 11. bezw. 12. Stufe ein. Der Tractat des Dietricus zeichnet sich durch seine Kürze und klare Form vor den meisten anderen Abhandlungen aus. Der Abhandlung Müller's ist der Text selbst in photolithographischer Nachbildung als Anhang beigegeben. Vgl. auch die namentlich das vorfranconische Alter des Tractates bestätigende, mehrfach ergänzende und berichtigende Besprechung der Müller'schen Abhandlung durch Osc. Fleischer in der VS III, 1887. S. 463 ff.

2) S. CS I, 154.

3) Kiesewetter („Ueber die Lebensperiode Franco's" in der Leipz. allgem. mus. Zeitung, Jahrgang 1838 No. 24 und 25) bemerkt dazu: „Denke ich daran, wie Abschreiber (Transcribers), Lehrer, Schüler, Antiquitätenkrämer und Sammler mit wirklichen oder angeblichen Guido's verfahren und bedient worden sind, kann ich mich des Zweifels an der Echtheit jenes Ego Franco nicht erwehren. Der Urheber jenes Compendiums, der für gut fand, diesmal seinen Franco, gegen dessen sonstige Gewohnheit, in der prima persona singularis sprechen zu lassen, hatte natürlich den Scholasticus von Lüttich im Sinne, in welchem man schon früh und vielleicht nicht ohne Grund einen Cölner vermuthete, weil er dem Erzbischof von Cöln ein mathematisches Werk zugeeignet haben sollte. Meines Orts gestehe ich, dass ich eher geneigt bin, jenes Compendium für apokryph zu halten, als zwei gelehrte Franco von Cöln anzunehmen; obgleich ich es eben nicht für unmöglich halte, dass diese altberühmte Stadt in verschiedenen Zeiträumen auch wohl zwei Geistliche gleichen Namens hervorgebracht haben könnte. Ich halte dafür, dass die Herkunft unseres Franco noch problematischer ist, als dessen Lebensperiode. Sein Name Franco, d. i. Frank, zeigt übrigens ohne Zweifel einen

Er wurde eine Autorität, fast wie Guido; spätere Schriftsteller (Marchettus, Jean de Muris, Robert de Handlo, Thomas von Walsingham, Spataro, Doni u. s. w.) nennen ihn mit grosser Achtung. Franco's Tractat ist neben zwei anonymen Manuscripten der Pariser Bibliothek, deren eines mit der Jahreszahl 1187 bezeichnet ist, und einer ehemals dem Abbé Tersan (später Fétis) gehörigen Handschrift vom Jahre 1226, die älteste erhaltene Abhandlung über Mensuralmusik.

Franco's Tractat ist, wie er ihn selbst nennt, ein Compendium und in dieser Beziehung, als Zusammenstellung der zur

---

Deutschen an." Giovanni Spataro in seiner 1491 für Bartolommeo de Ramis veröffentlichten Streitschrift nennt ihn Germanus de Colonia, auch von Doni (discorso sopra le consonanze S. 257) wird er Francone da Colonia genannt. Auf einigen Abschriften seines Werkes über den Mensuralgesang heisst er Franco Parisiensis (Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 390), daher ihn P. Martini zum Francone di Parigi macht (Stor. della mus. Thl. 1. S. 169). Dafür fehlen aber alle Anhaltspunkte, und es ist diese Metastase auch anderwärts vorgekommen, wie denn z. B. de Muris, der französische Magister der Sorbonne, wie Rousseau in seinem Dictionnaire de musique erwähnt, für einen Italiener aus Perugia ausgegeben werden sollte, weil auf einem Codex aus Versehen statt Parisiensis geschrieben stand Perusiensis. Mit Franco, einem Scholasticus von Lüttich, der um 1060 lebte, und dessen Sigebertus Gemblacensis und Trithemius als eines tiefgelehrten Mannes gedenken (vgl. Fétis, Biogr. univer. Ed. II. Tom. III. Paris 1862. Sp. 314 b.), hat unser Franco nichts gemein als den Namen. Die beiden genannten Autoren, die seine Kenntnisse einzeln aufzählen, ihn als Mathematiker rühmen, auch dass er ein Buch über die Quadratur des Zirkels geschrieben u. s. w., erwähnen kein Wort von musikalischer Gelehrsamkeit, und dieses Stillschweigen allein schon sollte jede Verwechslung des Mathematikers Franco mit dem Musiker Franco ausschliessen, wenn man bedenkt, welch' eine musikalische Autorität der Letztere war. Die Nothwendigkeit zwei Franco von Cöln anzunehmen, ist doch wohl nicht vorhanden, zumal im Tractat des Anonym. bei CS I, S. 242 beide Franco genannt werden, dagegen nur einer als „de Colonia" bezeichnet ist. Deswegen, dass Franco von Lüttich seine Quadratur des Zirkels dem Erzbischof Hermann von Cöln widmete, braucht er nicht selbst auch Cöln angehört zu haben; und eben so ist das blosse *ego* doch wohl noch kein ausreichender Grund gegen die Echtheit des vaticanischen Manuscripts. Ueber Franco's Zeitalter brachte Kiesewetter in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, Jahrg. 1828 No. 48, 49, 50 einen Aufsatz, der als Muster musikalisch-historischer Kritik gelten kann. Hr. Fétis suchte dagegen in der Einleitung seiner Biographie universelle die Identität Franco's des Lütticher Scholasticus mit Franco dem Mensuralisten durch allerdings sehr schwache Gründe zu erweisen. Kiesewetter verfocht in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, Jahrgang 1838 No. 24 und 25 seine frühere wohlbegründete Ansicht. Dabei wird es wohl einstweilen sein Verbleiben haben. Wie man um 1060 schon eine Mensuralmusik hätte besitzen sollen, ja wie Franco um diese Zeit von der Mensuralmusik als einer schon den „Aelteren" bekannten Sache sollte reden können, ist allerdings rein unbegreiflich (S. auch die neue Ausgabe der Biogr. univ. ad v. Francon Bd. 3. S. 314—320). H. Bellermann setzt Franco von Cöln in das Ende des XII. oder den Anfang des XIII. Jahrh. Vgl. Franconis de Col. artis cantus mensurabilis c. XI. Berl. 1874. [Festschr. des Berl. Gymn. z. grauen Kloster]. Vgl. auch CS I, XI.

Zeit seiner Abfassung geltenden Grundsätze der mensurirten Musik, wichtig. Wo er etwas wirklich Neues behaupte, werde er es auch beweisen, verspricht Franco. Wohl ein Jahrhundert später, um 1220,[1]) schrieb der Benedictinermönch Walter Odington von Evesham[2]) seine sechs Bücher *de speculatione musices.*[3]) Aus der Aehnlichkeit der Lehren, die er im sechsten Buche *(de harmonia multiplici, id est de organo et ejus speciebus, nec non de compositione et figuratione)* vorträgt, folgt wohl noch nicht nothwendig, dass er, wie Burney will, aus Franco geschöpft haben müsse; beide lehrten, was zu ihrer Zeit allgemeingiltig war. Dagegen tritt ein anderer englischer Mensuralist Robert de Handlo (der einen seiner Tractate mit der Jahreszahl 1326 bezeichnet hat) in seiner Schrift *Regulae cum maximis magistri Franconis cum additonibus aliorum musicorum compilatae a Roberto de Handlo*[4]) nicht allein als Commentator Franco's auf, sondern er macht, da sein Werk in Dialogform abgefasst ist, den Franco sogar zum Interlocutor; er selber ist der andere, und später mischt sich der Motettencomponist Petrus de Cruce, dann ein Herr Peter le Visor, Jacob de Navernia und Joannes de Garlandia in das Gespräch.[5])

Der Zeit Franco's entweder unmittelbar angehörig oder doch wenigstens noch nicht über ihren Standpunkt hinaus ist ein sonst nicht näher bekannter Beda (Pseudo-Beda, auch unter dem Autornamen Aristoteles vorkommend),[6]) der einen *Tractatus de musica quadrata seu mensurata* hinterlassen hat, in welchem die Lehre von den Notengattungen, Pausen, Modis, Ligaturen u. s. w. im Sinne Franco's, doch verworrener und weniger vollständig abgehandelt wird.[7]) Fast Zeitgenosse Walter Odington's war der

1) Tanner, Biblioth. Brit. 558 in not. setzt seine Blütezeit in die Zeit 1240.

2) Seit 1228 „episcopus Cantuariensis", vgl. Hawkins II, 201.

3) Bei CS I, 182.

4) Siehe CS I, 383 ff.

5) Coussem. macht ihn zum Commentator des Franco Parisiensis. Siehe CS I, XXII.

6) S. Bottée de Toulmon in Bull. archéol. III, 251. Der Tractat selbst bei CS. I, 251.

7) Man hat diesen Autor lange mit Beda Venerabilis verwechselt, daher jener Mensuraltractat auch den 1688 zu Cöln gedruckten Werken (I. Bd. S. 344) des ehrwürdigen Beda beigegeben worden ist. Dass der Mönch-Aristoteles und Pseudo-Beda eine und dieselbe Person sind, hat Bottée de Toulmont vollständig nachgewiesen. (Die entscheidendsten Beweisstellen finden sich im Speculum des de Muris XII, 11 und 18, ferner 5, 19, 20 und 27.) Muris nennt ihn und Franco die Hauptbegründer des mensurirten Gesanges: „inter quos eminet Franco Teutonicus et alius quidam, qui Aristoteles nuncupatur" (Speculum VII, 1, CS II, 384). Der Mönch Aristoteles gehört dem Ende des 12. oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts an.

Hieronymus von Mähren[1]) *(Moravus* oder *de Moravia)*, dessen *Tractatus de musica* schon 1260 als kostbares Legat Pierre's von Limoges in den Besitz der Sorbonne gelangte, und aus dessen Schule Johann de Muris wenigstens mittelbar hervorgegangen ist.[2]) Zu dieser Gruppe der ältesten Mensuralisten gehört endlich auch noch der fruchtbare musikalische Schriftsteller Marchettus von Padua, muthmasslich ein Mönch, denn er lässt sich in seinen Schriften von fingirten Interlocutoren mit „Frater“ anreden. Er nennt sein Buch über Mensuralmusik Pomerium,[3]) „weil es gleich einem Garten den Sängern unermessliche Blumen und Früchte bringe“, und er hat es geschrieben, „um den Musikern und Sängern zu zeigen, dass die Mensuralmusik mit nichten aus reiner Willkür *(absoluto voluntatis arbitrio)* hervorgegangen, sondern durch die Vernunft begründet sei.“ Diese philosophische Begründung, bei der ihm ein Dominikaner aus Ferrara, Syphantes, rathend zur Hand war, enthält gute und höchst seltsame Argumente in wunderlichem Gemische. Das ganze Werk ist so weitschweifig und schwülstig geschrieben, dass man die Harmlosigkeit des guten Marchettus bewundern muss, der sein Opus dem Könige Robert von Sicilien ausdrücklich deswegen widmete, „damit er im Lager des Krieges den königlichen, von den Wechselfällen des kriegerischen Mars beunruhigten Geist daran ergötze“. Ob diese tiefsinnigen Untersuchungen über *Caudas*, *Proprietates*, *Pausas* und *Punctellos*, über *Breves* und *Breves alteras* u. s. w. dem Könige wirklich die Sorgen des Krieges versüsst haben, wissen wir nicht; die Dedication ist aber wenigstens für die Zeitbestimmung nützlich, denn da König Robert 1309—1344 regierte, so scheint, nachdem Marchettus seinen ersten musikalischen Tractat schon 1274 vollendet hatte, sein Pomerium jedenfalls seinen späteren Lebensjahren anzugehören und reicht (gleich de Handlo's Schrift) eigentlich schon in die Zeiten des de Muris und Philipp von Vitry hinüber, denen gegenüber es jedoch noch den älteren Stand der Mensurallehre vertritt oder vielmehr den Uebergang von der älteren zu der entwickelteren Richtung vermittelt.

Marchettus hat das Geschick erfahren müssen, die Zielscheibe der späteren Musikgelehrten zu werden. Sein eigener Landsmann Prosdocimus von Beldomando (*Prosdocimus de Beldomandis*, einer der vorzüglichsten Vertreter der mittelalterlichen Allwisserei, gleich Pietro von Abano Philosoph, Musiker, Astrolog u. s. w.) schrieb 1410 ein ganzes Buch „wider den theoretischen

1) Ueber sein Leben siehe Quetif & Echard, Script. ord. Praedic. I, 159.
2) Vgl. CS I, S. 1 ff.
3) Bei GS III, 121 ff. Vgl. auch CS III, 1 ff.

und speculativen Theil des Lucidarium des Marchettus".[1]) Der Anonymus Carthusiensis bezeichnet Marchetto als Einen, der gleich einem Schulknaben die Ruthe verdient *(ferula indigentem)*; Bartolomeus de Ramis macht auf dessen Namen ein unübersetzbares, nichts weniger als schmeichelhaftes Wortspiel,[2]) und der Gegner des de Ramis, Nicolaus Burtius, glaubt diesen nicht schlimmer abfertigen zu können, als mit der Wendung: „er, Ramis, gerathe der groben Dummheit und Albernheit eines Marchettus nach".[3]) Die Folgezeit hat indessen dem Vielgeschmähten seine Stelle unter den schätzbaren Musikschriftstellern eingeräumt, und in der That hat er vieles höchst Anerkennenswerthe gesagt, ob es gleich keine leichte Arbeit ist, es aus seinem unendlichen Wortschwall herauszufischen.[4]) Für diese älteren Mensuralisten blieb Franco eine Art gemeinsamen Oberhauptes; in dieser Beziehung ist eine von Marchettus gebrauchte Wendung bezeichnend, „Franco und die übrigen Lehrer der Mensuralmusik".[5])

Der Charakter dieser älteren Lehre ist eine gewisse rohe Alterthümlichkeit und Einfalt, die zuweilen an Ungeschicklichkeit grenzt, obwohl einzelne Partien schon sehr subtil herausgearbeitet sind. Die ersten Anfänge der Lehre hat man sich wohl äusserst einfach und auf das nächste praktische Bedürfniss beschränkt zu denken. Sobald es darauf ankam für die Töne eine bestimmte Dauer zu ermitteln, ergab sich sogleich der natürliche Gegensatz von Länge und Kürze, wie ihn die Metrik für Silben von jeher in der Weise festgehalten hatte, dass „Länge doppelt genommen Kürze sei". Hatte man in der Neumenschrift den einzelnen Ton

---

1) Opusculum contra theoricam partem sive speculativam Lucidarii Marcheti Patavini. Dieses mit 1410 datirte Manuscript, so wie zwei andere, ein Compendium tract. practicae cantus mensurabilis (datirt 1408) und eine Abhandlung „Cantus mensurabilis ad modum Italicorum" (1412), befinden sich im Besitz der Bibliothek der Conventualen in Bologna, wohin sie wohl durch P. Martini gebracht worden. Im Provemium sagt der Verf., er habe das Werk auf Bitten seines Freundes, des Priesters Luca del Castello, geschrieben. (CS III, XXVII.) Die Notiz des Bernsdorf'schen Universallexikons, „dass sich auch in Padua Abschriften finden", ist irrig; wenigstens habe ich bei persönlichen Nachforschungen in der genannten Stadt nichts davon aufzufinden vermocht. Ueber Beldomando vergl. man die Biografia degli artisti Padovani von Napoleone Pietrucci. Padova 1858. S. 20.

2) In seiner Pract. musicae. Er nennt ihn „Marchettus, quatuor marchetis Venetorum venalis".

3) Crassam etenim Marchetti imitatus est, ut dixi, ineptiam et fatuitatem (Nicolai Burtii Musices opusculum).

4) Forkel (G. d. M. Bd. 2. S. 468) bemerkt: „was er zur Erweiterung der Harmonie gethan, war nach der Beschaffenheit seines Zeitalters berechnet, schon sehr viel."

5) Circa quod sciendum est, quod Magister Franco et ceteri doctores musicae mensuratae sic verificant u. s. w. (Marchettus bei GS Bd. 3. S. 127).

durch den Punkt und die Virga versinnlicht, so gab man jetzt diesen Zeichen eine festere, eckige, mehr in die Augen fallende Gestalt und schuf daraus als Zeichen für die kurze Tondauer die sogenannte Brevis ■, für die lange Tondauer die Longa ▀▌; bei letzterer sollte der herabgehende Strich (*cauda* oder *tractus*) die Verlängerung andeuten. Dies mögen anfangs die beiden Quantitäten gewesen sein, deren man sich vorläufig allein bediente. Als später noch andere Notengattungen in Aufnahme kamen, erklärten die Mensuralisten die Longa für die erste und vorzüglichste *(prima et principalis)*, weil alle andern sich auf sie beziehen. Die Metrik bewegte sich nun meist trochäisch oder jambisch (—◡; ◡—), diesem Maasse der Worte schlossen sich die Notenzeichen an:

▀▌ ■ (trochäisch)

■ ▀▌ (jambisch).

Diese Verbindung von Länge und Kürze oder Kürze und Länge wurde daher für ein in sich Abgeschlossenes, für einen eigenen Abschnitt angenommen, man nannte diese das „Maass“ der Töne anzeigende Verbindung Modus, das Maass. „Der Modus,“ sagt eine Abhandlung aus dem 13. Jahrhundert über die Kunst des Discantirens, „ist eine Veränderung des Tones aus Länge und Kürze geordnet“.[1]) Das rhythmische Maass war also ein dreizeitiges, insofern die Longa an Dauer so viel galt als zwei Breves. Die Brevis wurde daher auch *tempus* (Zeit) genannt. Dieser dreitheiligen Messung zufolge galt daher die Longa dann statt zwei vielmehr drei Breves, wenn ihr eine andere Longa nachfolgte. Das dreitheilige Maass, das ursprüngliche, hiess daher vollkommen, *perfectum*. Die Symbolik hatte dabei zu bemerken, dass ja in der Drei alle Vollkommenheit begriffen sei, und erinnerte an das Geheimniss der Trinität.[2]) „Alle Musik,“ sagt de Muris, „geht von der Dreizahl aus; drei dreimal genommen gibt neun, worin alle Zahlen begriffen sind, da man nach neun immer wieder zur Einheit zurückkehrt, daher steigt die Musik

---

1) Modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata (De arte discantandi bei Coussemaker Hist. de l'harm. au moyen âge S. 281).

2) Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuretur. Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et summa perfectio, nomen assumsit (Franco, Musica et cantus mensurabilis cap. IV). Uebereinstimmend sagt Joh. de Muris (CS III, 47) „perfectio consistit in numero ternario, imperfectio in binario.“

auch nicht über die Neunzahl".[1]) Das zweitheilige Maass, der gerade Takt, wie wir sagen würden, galt folgerichtig für unvollkommen (*imperfectum*) und wurde auch so genannt. Er tritt als selbständiges rhythmisches Maass erst im 14. Jahrhundert auf. Von der blossen Möglichkeit eines selbständigen zweitheiligen Maasses hatten die ältesten Mensuralisten so wenig eine Vorstellung, dass Franco sagt; die imperfecte Longa werde ohne ergänzende Hilfleistung einer ihr voranstehenden oder nachfolgenden Brevis gar nicht angetroffen.[2])

Es muss übrigens hier eigens darauf hingewiesen werden, dass die Mensuralnote mit der römischen Choralnote, wie wir sie noch heutzutage in den Cantionalen antreffen, nichts gemein hat als die äussere Aehnlichkeit der Gestalt. Die Neumen behaupteten sich in den Büchern des Kirchengesanges bis in das 14. Jahrhundert hinein; und erst als die Mensuralnote bereits zu einer bedeutenden Anzahl von Formen ausgebildet war, liess man für den Choralgesang eine ähnliche viereckige Note, die *nota quadriquarta*, gelten und machte den der Mensuralnote in Gestalt und Namen nachgebildeten Unterschied der *Longa* ▀|, *Brevis* ▬ und *Semibrevis* ♦, deren Dauer aber im *cantus planus* immer nur eine ungefähre war, die immer Noten unbestimmter Geltung (*incerti valoris*) blieben. Viele bedienten sich noch immer jener unschönen Schrift der „Flügenfüsse" und „Hufeisen", welche die Uebergangsform zwischen der Neume und der Choralnote bilden.[3]) Jene Unterscheidung der Quantitäten in der Choralnote war eben nur eine Hilfe für die der lateinischen Prosodie nicht kundigen Chorsänger, besonders für die Chorknaben. Die mit den viereckigen Mensuralnoten geschriebene Mensuralmusik hiess daher (im Gegensatze gegen die zur Zeit, als die Mensuralnote aufkam, noch immer in Neumen notirte (*musica plana*) auch wohl die

---

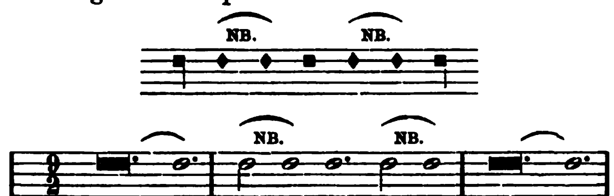
1) Musica ergo a numerorum ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat: sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur; cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem; ergo musica novenarium numerum non transcendit — — — Nulla perfectio musicalis ternarium excedit, sed ternarium amplectitur et instruit. — — Perfectum est, quod est in tres partes aequales divisibile, vel in duas inaequales, quarum minor in se ipsa a majore superatur (Mus. pract. bei GS III, 293).

2) ... pro tanto dicitur imperfecta, quia sine adjutorio brevis praecedentis vel subsequentis nullatenus invenitur (Franco cap. 4).

3) Notae vero incerti valoris sunt illae, quae nullo regulari valore sunt limitatae; cujusmodi sunt, quibus in *plano cantu* utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis et interdum dissimilis, ita quod *pedes muscarum* propter earum parvitatem a plerisque nominantur (*Tinctoris*, im Tractate de notis et pausis Cap. XV: de notis incerti valoris, CS IV, 45).

viereckige Musik *(musica quadrata)*, oder nach den mannigfachen, oft sehr bunten Figuren, welche die Mensuralnote zumal in den sogenannten Ligaturen bildete, Figuralmusik (*musica figuralis*).[1]) Der letztere Ausdruck hat sich bis auf unsere Zeit erhalten; die Kirchenmusik wird noch jetzt in den Choral, d. i. den Gregorianischen Gesang, und die Figuralmusik unterschieden.

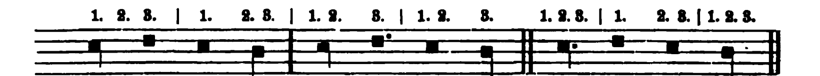
Die sich allmählich reicher gestaltende Weise in solchen bestimmt gegeneinander gemessenen Quantitäten zu singen erheischte bald eine reichere Anzahl von Quantitätszeichen oder Notengattungen. Das Nächstliegende war, die Quantitäten zu verdoppeln und zu halbiren: durch Verdoppelung der Longa entstand die *duplex longa* oder *maxima* ▀▌, durch Halbirung der Brevis entstand die *Semibrevis* ♦. Diese Notenformen und Geltungen kommen schon bei Franco, einem der älteren Schriftsteller über Mensuralmusik, vor. Da man das dreitheilige Verhältniss als das vollkommene ansah, so stellt sich die Semibrevis zur Brevis ursprünglich so, dass gleichfalls ihrer drei (nicht zwei) der Brevis gleichkamen, wenigstens wollte es die Theorie. „Stehen", heisst es in der eben citirten Kunst des Discantirens, „zwei Semibreven zwischen zwei Longen oder zwischen einer Longa und Brevis oder auch umgekehrt, so gilt die erste Semibrevis den dritten Theil eines Tempus" (d. i. einer Brevis), „die andere aber zwei Theile eines Tempus".[2]) Beide zusammen kamen also drei Dritteln des Tempus, das ist dem ganzen Tempus, gleich. Die *ars discantandi* gibt dafür folgendes Beispiel:



1) Die Sänger, die solchen Gesang ausführten, hiessen *Figuralisten*. So sagt Peter Herp, ein Frankfurter Mönch aus dem Prediger-Orden, in seinen Annales Dominicanorum Francof. (Selecta juris & historiarum ed. H. Chr. Senckenberg Tom. 2 Francof. ad Moen. 1734. S. 14) zum Jahre 1360: Musica ampliata est, jam novi cantores surrexere et componistae et *figuristae* inceperunt alios modos assuere (vergl. Gerbert, De cantu 2, 124 u. 273). Adam von Fulda sagt (Mus. I. 1): Regulata simplex vel *plana* (musica) est, cujus figurae nec augmentum nec decrementum patiuntur, ut fit in cantu Gregoriano: *mensuralis* vel *figurativa* est, cujus figurae augeri vel minui possunt in signis juxta formam et speciem et hoc in primis mensurae gradibus, videlicet modo, tempore et prolatione.

2) Quandocunque duae semibreves inter duas longas vel inter longam et brevem, vel e converso inveniuntur, prima semibrevis habebit tertiam partem unius temporis, alia vero duas partes unius temporis (Coussem. Hist. de l'harm. S. 268).

„Diese dreitheilige Untereintheilung der Brevis", bemerkt Heinrich Bellermann zu dem vorstehenden Beispiel,[1] „hatte jedenfalls für die Ausführenden grosse Schwierigkeit und ist gewiss in der Praxis anders gewesen; man würde dadurch stets einen neuntheiligen Takt erhalten haben, den wir nicht den Anfängen der Musik beimessen können, besonders wenn durch die Alteration der zweiten Brevis Rhythmen wie in dem obigen Beispiel entstehen." Die *Longa duplex* war dagegen nur zweitheilig, die „doppelte" Longa. Die Theorie unterschied die Longa in eine vollkommene, unvollkommene und doppelte; die erste enthielt drei, die andere zwei Breves, die *Longa duplex* nach Unterschied sechs oder vier Breves, aber immer nur zwei Longas.[2] Zur Verdeutlichung der rhythmischen Messung bedienten sich schon die älteren Mensuralisten eines Punktes, den sie *divisio modi* (die Theilung des Maasses oder *Signum perfectionis* (das Zeichen der Vollendung) nannten.[3])



In Werthcombinationen, wie die vorstehenden, müsste ohne Punkt die erste und dritte Longa dreitheilig gezählt werden, die zwei dazwischengesetzten Breves aber so, dass sie zusammen wieder einen dreitheiligen Modus bildeten; die erste (*brevis recta*) gleich dem dritten Theil der Dauer einer perfecten Longa, die andere (*brevis altera*) gleich den zwei übrigen Dritteln derselben oder gleich einer imperfecten Longa. Von zwei ganz gleichen Noten, zwei Breven, galt also in solcher Stellung die zweite den doppelten Werth der ersten. Der zwischengesetzte Punkt (*divisio modi*) schied dagegen die Noten in Gruppen, wobei dann die Longa nur zwei Breves galt und die der Longa folgende oder vorangehende Brevis die Zahl der drei Tempora vervollständigte.

1) Die Mensuralnoten u. Taktzeichen d. Mittelalters. Berl. 1858. S. 34.

2) Duplex longa . . . duas longas significans (Franco cap. 4). J. de Muris (Quaest. sup. part. mus. [d. i. der 4. Theil der ars discantus, vgl. CS III, XX] GS III, 301) unterscheidet die Maxima als Longissima und Longior; erstere besteht aus drei, letztere aus zwei Longis: sie entsprechen also dem, was man dann Modus major perfectus und imperfectus nannte.

3) . . . nisi inter illas duas, scilicet longam et brevem ponatur quidam tractulus, qui *signum perfectionis* dicitur, qui et alio nomine *divisio modi* appellatur . . . et tunc longa perfecta est et brevis imperficit longam sequentem. (Franco, bei GS Bd. 3. S. 4.)

4) Duarum autem brevium prima *recta*, secunda vero *altera* brevis appellatur. Recta brevis est, quae unum tempus continet: altera autem brevis similis est longae imperfectioni. (Franco Cap V a. a. O.)

Die doppelt grosse Geltung einer Note oder Alteration und die Beschränkung einer ursprünglich dreitheiligen Note auf das zweitheilige Maass durch eine angrenzende Note der nächstkleineren Gattung oder Imperfection gehörten in der Mensuralmusik mit den allerwichtigsten Lehrsätzen. Da ferner der zwischen eine grössere und eine kleinere Note gesetzte Punkt die Imperficirung wieder beseitigte und die kraft der letzteren nur zweitheilige grössere Note wieder dreitheilig machte, so verband man mit dem Punkte, als noch kleinere, nicht mehr theilbare und folglich nicht mehr imperfectible Notengattungen aufkamen, auch den Sinn, dass er den Werth der Note (wie bei uns) um die Hälfte ihres Werthes verlängere. Da nun der Werth der Note bald zwei- bald dreitheilig zu gelten hatte, da die Alteration und die Imperfection auf diesen Werth entscheidende Wirkung hatten, ohne dass in allen diesen Fällen die äussere Gestalt der Note irgendwie verändert wurde: so musste der Werth einer jeden Note nicht nach ihrer Gestalt allein, sondern auch nach ihrer Stellung und ihrem wechselseitigen Zusammenhange mit den übrigen Noten beurtheilt werden, was bei der in den älteren Zeiten mannigfach auseinandergehenden Praxis der einzelnen Lehrer und Tonsetzer nicht immer ohne Schwierigkeit war. Der Sänger musste jedenfalls neben dem Tontreffen beim Gesange auch fortwährend sich nebenher mit einer Kopfrechnung beschäftigen. Manche Lehrer der älteren Zeit dachten wirklich daran, die wechselnden Werthe der einzelnen Klassen von Noten auch durch Modificirung ihrer äusseren Gestalt deutlich zu machen, wie z. B. Pseudo-Beda durch Anwendung und Weglassung des Striches, durch dessen Stellung rechts oder links und durch dessen wechselnde Länge die drei zu seiner Zeit giltigen Notenquantitäten in sechserlei Noten und Geltungen scheidet: ▖ oder ▗ *Longa perfecta*, ▖ *Longa imperfecta*, ■ *Brevis recta*, ▖ *Brevis altera*, ♦ *Semibrevis major*, ♦ *Semibrevis minor*. Aber dieser Vorschlag und noch mancher ähnliche blieb unbeachtet.

War nun das wechselseitige Verhältniss der Noten durch das Verhältniss der Länge und Kürze unter sich geordnet, so war ausserdem noch die Bestimmung eines gewissen Grundmaasses nöthig, welches die Bewegung des Ganzen überhaupt regelte. Es musste eine bestimmte Gattung der Note (die Longa, die Brevis oder die Semibrevis) eine absolut bestimmte Dauer haben. Unser wechselndes Tempo, wonach die Taktnote im Presto nahezu der Achtelnote im Largo gleichkommt, kannte man nicht; es wurde aber dem Bedürfnisse nach rascherer Bewegung, wie wir sehen werden, allerdings, aber durch andere Mittel, genügt. Die Longa wurde nicht zum Grundmaasse genommen, wohl aber (und zweckmässig) die Brevis, welche zweimal oder dreimal genommen die

Dauer der Longa ausmachte. Sie gab die eigentliche Zeitbestimmung, daher sie als *Tempus* bezeichnet wurde. In der älteren Zeit wurde, wie Glarean[1]) erwähnt, in solcher Art gemessen; an vielen Orten Deutschlands erhielt sich diese Weise bis in das 16. Jahrhundert hinein. Auch Marchettus von Padua nimmt die Brevis zum Taktmaasse,[2]) doch ohne das Wort *Tactus* dafür anzuwenden. Die Niederländer zogen aber die bequemere Taktweise nach der Semibrevis vor, welche man daher auch als *Tactus* (Schlag oder Berührung) bezeichnete. Zwei oder drei Takte, je nach der Imperfection oder Perfection, bildeten ein *Tempus*.[3]) Es gab aber noch ein weiteres Maass, die Prolatio, wobei die Minima (die halbe Taktnote) die Einheit bildete, nach der Alles gemessen wurde. Da hier die Minima so lange auszuhalten war, wie im Tempus die Semibrevis, so würden wir sagen, dass bei der Prolation ein langsameres Tempo herrschte. Umgekehrt würde consequenterweise der Modus, d. i. die Bemessung nach der Brevis, das schnellste Tempo bilden;[4]) man liess aber wie gesagt diese Grundmessung fallen: der Modus hatte

---

1) Dodecach. III, 7. Basil. 1534. S. 203.

2) In dem einen Theil seines Pomerium bildenden „Tractatus de applicatione ipsius temporis imperfecti". (GS III, 174.)

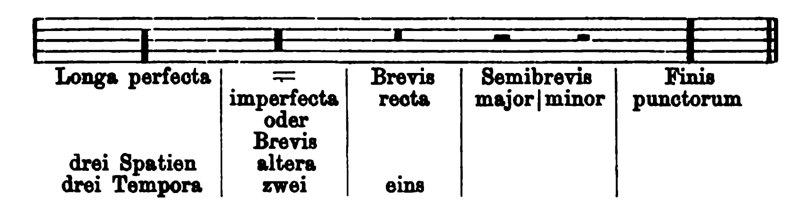
3) . . . ut in poematis non parum lucis adfert decora carminis caesura, multum etiam ornatus luculenta arsis ac thesis, ita in hoc cantu, si defuerit concinna vocum mensura et in cantantium coetu aequa omnium acceleratio, mira sit confusio oportet, nunc igitur de cantus mensura, quam *tactum* vocant nobis disserendum: Quibusdam autem placet, ut temporis potissimum rationem habeamus in metiendo cantu, quando ipsum medium est inter modum prolationemque, velut sol inter Planetas, ad cujus quidem cursum anni tempora metimur. Horum opinionem aetas superior secuta est, et adhuc magna Germaniae portio: *Ita tactus fieret ad brevis quantitatem.* Quanquam in tempore perfecto, etiam qui hanc sequuntur opinionem, non treis semibreveis uno tactu, sed binariam observant divisionem, saepius mensura ad amussim non congruente. Quapropter alii mensuram ad prolationem referunt, ut, totius hujus negotii elementum. Quem modum magna Galliae pars observat, et hercle, addiscentibus est expeditior. *Ita tactus fiet ad semibrevis mensuram:* sed et hic in prolatione perfecta eadem variatio accidet, quam prioribus in perfecto tempore obvenire diximus (Glarean, a. a. O.). Die Darstellung Glarean's hat hier etwas Schwankendes: er nennt Prolation, was schon bei H. de Zeelandia Tempus heisst. Oder soll der Ausspruch „ita tactus fieret ad brevis quantitatem" nicht so viel heissen wie „die Brevis bildet das Taktmaass," sondern „der Tactus (die Semibrevis) wird, als Einheit, angegeben, um die Quantität der Brevis dadurch zu bemessen?" Dann ist die Fassung wenigstens äusserst undeutlich und ein Missverständniss sehr leicht.

4) Eine Hinweisung auf Mälzel's Metronom möge das Verhältniss deutlich machen. Denken wir uns, das Grundmaass sei z. B. mit 50 bestimmt, so müssten wir sagen:

Modus	[Brevis]	= M. d. M. 50
Tempus	[Semibrevis]	= M. d. M. 50
Prolation	[Minima]	= M. d. M. 50

nur seine Bedeutung mit Hinblick darauf, ob er perfect oder imperfect sei, d. i. ob auf die Longa zwei oder drei Breves kommen, Tempus und Prolation hatten dagegen die doppelte Richtung: das Maass der Bewegung und das Verhältniss der Semibrevis zur Brevis (im Tempus) und der Minima zur Semibrevis (in der Prolation) zu regeln. Die Abstufungen des Modus, des Tempus und der Prolation waren bei den niederländischen Musikern schon in jenen Frühzeiten, als noch die schwarze Note herrschte, in Anwendung; schon Joh. de Muris redet davon.[1])

Neben der zu singenden Note musste jetzt auch die Zeit schweigen zu sollen berücksichtigt werden. Sie wurde durch die Pause angedeutet und als deren Zeichen bestimmt bemessene senkrechte Striche zwischen die Linien des Notensystems gezogen; jedes Spatium zwischen zwei Linien bedeutete ein Tempus, d. i. kam an Dauer einer Brevis gleich, daher ein nur halb mit der Pausenlinie gefülltes Spatium einer Semibrevis oder Taktnote, eine durch zwei Spatien gezogene Linie zwei Tempora oder vier Takten u. s. w. „Die Pause“, erklärt Joh. de Muris[2]) gut und bündig, „ist die Unterbrechung der Stimme, oder ein gemessenes Athemholen, und zwar durch so viel Tempora als das Zeichen Spatien einnimmt“.[3]) Schon Franco unterscheidet deren sechs: *longa perfecta, longa imperfecta*, welche zugleich für die *altera brevis* gilt, die *brevis recta, semibrevis major* und *minor* und *finis punctorum;* letzerer ist der durch alle Linien gezogene Schlussstrich und, wie Franco selbst sagt, „incommensurabel“. Johann de Muris billigt diese Abstufungen, wie sie nach den Regeln der Alten (*in canonibus antiquorum*) festgestellt seien.



Dagegen verwirft der sonst wenig praktische Marchettus die Unterscheidung eigener Pausen für die *Semibrevis major* und *minor*, weil weder die schreibende Hand, noch das lesende Auge genüge, um

1) Er sagt z. B. (CS III, 54): „item modus, tempus et prolatio distinguuntur u. s. w. S. 56: . . . et potest fieri (syncopa) in modo, tempore et prolatione.

2) A. a. O. S. 57.

3) Pausa dicitur vocum omissio seu aspiratio mensurata pro tot temporibus quot fuerint spatiis figurata.

einen so geringen Unterschied im Zeichen gehörig zu beobachten: es sei besser, die Pause entweder unten oder oben an die Linie zu schreiben.[1]) Wohl aus demselben Grunde fand der von Marchettus erwähnte Vorschlag Einiger *(quorundam opinio)* keine Aufnahme oder kam wenigstens bald ausser Gebrauch, die Länge einer Note durch die Länge des ihr angehängten Striches zu bezeichnen, ob er (ähnlich der Pause) durch ein, zwei u. s. w. Spatien gehe, so dass eine Note ohne Strich ein Tempus, eine Note mit einem Striche durch das nächste Spatium abwärts zwei Tempora, durch zwei Spatien drei Tempora u. s. w. gelte.[2]) Ueberhaupt zeigen die Schriften der Lehrer und Theoretiker aus den Frühzeiten der Mensuralmusik ein buntes Gewimmel von vereinzelt gebliebenen Einfällen und Versuchen, durch welche da und dort neue Wege gebahnt werden sollen.[3]) Es werden neue Quantitäten erdacht: bald soll, wie bei Robert de Handlo, zwischen die Longa und Brevis eine Semilonga eingeschoben werden; bald sollen vier- und sechszeitige und noch weiter gedehnte Maxima durch eben so viele aneinandergeschobene Longas nebst Seitenstrichen,[4]) oder, wie abermals Robert de Handlo will, mit einem einzigen Seitenstriche, aber durch Theilung des Notenkörpers in die entsprechende Anzahl Quadrate dargestellt, eine zwei Drittel geschwänzte Longa soll nach Anderen dreitheilig gezählt werden. Anselm von Parma statuirt dreierlei Breves und dreierlei Semi-

---

1) Nämlich [Pausenzeichen] oder [Pausenzeichen]. Letztere Pause kommt übrigens schon bei Pseudo-Beda als Semisuspirium minus vor.

2) Marchettus lehrt mit Umständlichkeit, worin Pausa und Cauda ähnlich und verschieden seien (GS III, 124 ff.). Beide bestehen aus senkrechten Strichen, die durch ein oder mehrere Spatia gezogen sind; aber die Pause ist von der Note getrennt, die Cauda schliesst sich ihr an „quia de ratione caudae est (bemerkt unser Philosoph) incipere a suo superiori principio et trahi deorsum infra ipsum.“ Die Art, auf welche Marchettus beweist, warum ein senkrechter Strich rechts abwärts die Perfection bedeute, wie die rechte Seite des Menschen die vorzüglichere sei u s. w., muss man in dem Pomerium selbst nachlesen (a. a. O. 128 ff.). Ein Strich an der linken Seite hat natürlich die entgegengesetzte Wirkung: „quia sicut est propositum de proposito ita et oppositum de opposito . . . sed dextrum et sinistrum sunt opposita etc.“ Durch so viel Spatia die Cauda links herabgeht, so viele Tempora verliert die Note; nur soll man, warnt Marchettus, die Cauda beileibe nicht durch drei Spatia ziehen, „nota perderet tria tempora *et tunc esset nota sine tempore.*“

3) Noch de Muris (mus. pract.) sagt: cum de ipsa (der Mensuralmusik) diversi diversimode sentiant practicantes (GS III, 292).

4) Erwähnt in Franchinus Gafor's Pract. mus. II, 2. Die Figur ist [Notenfigur] dergleichen später in die Ligaturen wirklich aufgenommen wurde; ferner [Notenfiguren] — [Notenfigur], bei de Handlo gar [Notenfigur] u. s. w.

breves: *majores, medias et minores.*[1]) Bald wurden seltsam verwickelte Quantitätsberechnungen angestellt: Walter Odington[2]) bespricht den Fall, dass drei Semibrevis die blosse Dauer einer einzigen ausmachen, was ohne ein besonderes Notenzeichen aus deren blosser Stellung entnommen werden soll. Marchettus plagt sich auf eine wirklich mitleiderregende Weise mit der „Aufschwänzung“ (*caudatio*) von Semibreven, d. h. es sollen unter einer Anzahl solcher Noten eine oder zwei durch eine Cauda verlängert werden, wo dann, um der Perfection des Dreitheiligen gerecht zu werden,[3]) alle Quantitätsberechnungen in's Schwanken gerathen und der Notenwerth sich auf das allerseltsamste verschiebt. Bei diesen auseinandergehenden herumtastenden Experimenten und Problemen der gelehrten Meister bildete wenigstens die Perfection des Dreitheiligen ein allgemein anerkanntes, nicht antastbares Dogma. Wenn einige der älteren Mensuralisten, wie Franco, die Dreitheiligkeit der Note als das Vollkommene und Nothwendige durch eine Hinweisung auf die höchsten Geheimnisse der Religion zu rechtfertigen suchten, so unternahmen andere auch wohl eine philosophische Erklärung. „Bei jeglicher Bewegung,“ sagt Marchettus, „liegt es in der Nothwendigkeit von einem äussersten Grenzpunkte zu einem andern äussersten Grenzpunkte durch irgend eine Mitte (*de uno extremo ad aliud extremum per aliquid medium*) zu gelangen, und ebenso nothwendig ist es, dass diese Mitte an sich und wesentlich (*per se et essentialiter*) sich von den Grenzpunkten unterscheide, was rücksichtlich der körperlichen Bewegung klar und einleuchtend ist; denn wer von einem Orte zum andern geht, muss nothwendig irgend einen Mittelraum durchwandern, welcher weder der Anfang noch das Ende seines Weges ist. Es ist nun

1) Die von ihm vorgeschlagenen Figuren waren:

	major	media	minor
Brevis . .	▀ (cauda abwärts, links)	■	▄ (cauda aufwärts, links)
Semibrevis	◆ (cauda rechts)	◆ (cauda auf- und abwärts)	◆ (cauda links)

Der Vorschlag machte kein Glück. „Rejiciendas potius quam approbandas esse Neoterici arbitrati sunt,“ sagt Franchinus Gafor, Mus. pract. II, 4.

2) CS I, 236.

3) Wird z. B. von drei Semibreven ◆ ◆ ◆ die erste geschwänzt (caudatur), so soll die erste dreitheilig, die zweite eintheilig, die dritte durch Alteration zweitheilig angenommen werden; bei Schwänzung der zweiten ist das Ergebniss gar ◆ (1) ◆ (1 2 3) ◆ (1 2), bei Schwänzung der dritten ◆ (1) ◆ (2 3) ◆ (1 2 3 1 2 3). Aehnliche Berechnungen für vier und fünf Semibreves schliessen sich an. Was aber sechs Semibreves betrifft, „dicimus quod non,“ sie müssen ungeschwänzt bleiben. Dabei streitet sich Marchettus mit fingirten Gegnern (Sed diceret aliquis u. s. w.) fast ausser Athem. Ich stimme Heinrich Bellermann bei (a. a. O. S. 41), dass dergleichen schwerlich je im Gebrauche gewesen.

gewiss, dass der Gesang eine Bewegung der Stimme ist, welche in der Zeit gemessen wird, wie ja auch jede körperliche Bewegung der Zeit nach messbar ist. Wie wir nun also in der Körperbewegung eine erste Zeit setzen, in welcher das Bewegte in dem Augenblicke, von dem an es sich bewegt (*in uno termino a quo movetur*), sich befindet, und eine zweite von der ersten unterschiedene Mittelzeit, und eine dritte, wo das Bewegte sein letztes Ziel erreicht hat: so müssen diese drei Zeiten naturgemäss von einander auch im gemessenen Gesange (*in ipso cantu mensurato*) unterschieden werden, der in gemessener Bewegung sich von einer Note zur andern bewegt, bis er zur Vollendung des dreizeitigen Maasses gelangt ist.“[1])

Eines besonderen Zeichens, welches zu Anfang der Notirung gesetzt worden wäre und das dreitheilige Maass angedeutet hätte, bedurfte es nicht, weil ein solches Maass ohnehin das Selbstverständliche war. Sollte eine grössere Note nur zweitheilig gemessen werden, so ergab sich das sogleich durch die Nachbarschaft der kleineren Note, durch welche sie imperficirt wurde. Man erblickte darin nicht einmal eine Verringerung oder Werthverminderung der grösseren Note, sondern in der imperficirenden kleineren eigentlich, wenn sie der imperficirten grösseren voranstand, das erste, wenn sie ihr nachstand, das letzte Drittel der grösseren Note, welches sich selbständig und getrennt hören lasse. „Was in drei gleiche Theile theilbar ist,“ sagt H. de Zeelandia,[2]) „kann von einem seiner Drittel imperficirt werden“.[3]) Diese Anschauung erklärt auch, dass man auf das wunderliche Mittel der Alteration verfallen konnte, wo es doch weit einfacher gewesen wäre, statt der alterirten Note lieber gleich eine doppelt grosse zu schreiben. Marchettus behandelt diesen Gegenstand, nach den von Franco darüber gegebenen Andeutungen, mit umständlicher Casuistik. Da sich die Longa in drei Breves theilt, jede Brevis in zwei Semibreves, so sind sechs Semibreves gleich einer Longa: findet man nun die Dauer eines *Tempus perfectum* (d. i. eine Longa) in nur vier Semibreven dargestellt, so müssen diese gleichwohl das Ganze darstellen (*oportet quod tales partes ad huc mensurent suum totum*), sie müssen also untereinander so geordnet werden (*invicem ita coaptentur*), dass durch sie die sechs Theile der Zeit dargestellt werden (*comprehendantur*). Es liegt

---

1) Marchettus de Padua, Pomerium musicae mensuratae (bei GS Bd. 3. S. 143.

2) Richtiger: Johann de Muris, vgl. CS III, 115. Nota.

3) ... quidquid est divisibile in tres partes inequales, potest imperfici ab illa tertia parte; et quotiens potest dividi in tres partes equales, totiens potest imperfici ab illa tertia parte. Et imperficiens potest subponi (Cod. Prag. preponi) vel postponi illi qui imperficitur (CS III, 49).

nun (meint der philosophische Musiker) in der Natur, dass jenes, was sich dem vollen Ganzen annähert, der ersten Eintheilung (in grössere Theile) entspreche, und erst aus diesen grösseren Theilen naturgemäss eine zweite weitere Theilung in noch kleinere Theile geschehen kann, mit der man wieder bei dem ersten Theile jener ersten Theilung den Anfang machen muss. Daher müssen folgerichtig die zwei ersten Theile der zweiten Untertheilung dem ersten Drittel der ersten Eintheilung des Tempus entsprechen und folglich von den sechs Theilen zwei repräsentiren; die beiden andern Theile müssen dann eben so nothwendig den noch übrigen Raum füllen, das heisst ein jeder doppelt gross genommen, alterirt werden. Wo fünf Semibreves ein perfectes Tempus darstellen, hat aus ganz demselben Grunde erst die fünfte und letzte Note den Raum zu füllen, oder, mit andern Worten, ist doppelt lang auszuhalten. Wo aber sechs kleine Noten den Raum einnehmen, bleiben sie alle in gleicher Geltung, weil sie ohne Rückstand aufgehen u. s. w. Man sieht, dass die Theilung der Brevis in noch kleinere Noten diese letzteren ursprünglich als von der Brevis und der Longa völlig abhängig und ohne eigentliche selbständige Geltung erscheinen liess. Marchettus nennt sie zwar auch schon Semibreves (Hälften der Brevis), aber eigentlich sind sie ganz allgemein *Notae minores*,[1]) kleinere Noten, und diese kleineren Noten müssen zusehen sich so zu fügen und zu strecken, dass sie sich gegen das herrschende Hauptmaass der Longa und Brevis ausgleichen, weder eine Lücke lassen, noch über die Schranken hinausgehen. Diese schwankende Werthgeltung der Semibreven bewog schon die ältesten Mensuralisten, wie Franco und Aristoteles Monachus, die Semibrevis in eine grössere und kleinere (*major et minor*) einzutheilen; erstere ist die alterirte

1) ... quaelibet minor *Semibrevis* dicitur (Franco cap. V. GS III, 5) Für die Brevis recta, lehrt Franco, könne man n i c h t w e n i g e r a l s d r e i, nicht mehr als n e u n Semibreves annehmen, oder zwei ungleiche, deren eine die kleinere, die andere die grössere Semibrevis genannt werde. Damit ist die Dreitheilung auch der Brevis bestimmt ausgesprochen und die neun sind eigentlich die sogenannten minimae prolationis perfectae (wie die späteren Mensuralisten dergleichen annahmen). Für die Brevis altera, fährt Franco fort, können nicht weniger als vier, nicht mehr als sechs Semibreven gelten, denn die Brevis altera enthalte zwei rectas. Die Rechnung ist seltsam, denn folgerichtig sollten dann achtzehn Semibreves (oder eigentlich minimae cum prolatione perfecta) die grösste Zahl sein. Hier beschränkt sich also die Dreitheilung wirklich auf drei Semibreves gegen die Brevis, und sechs Semibreves gegen die alterirte, doppelte Semibrevis. Die Mindestzahl von vier Semibreven ist wieder nur durch Alterirung begreiflich; es ist der Fall, über welchen Marchettus seine philosophische Brühe ausgiesst. Ebenso gut hätten drei Semibreven den Raum einer Brevis altera ausfüllen können, wenn man die letzte Semibrevis alterirt hätte; aber davon mag Franco nichts wissen und ereifert sich „Per quod patet quorundam mendacium, qui quandoque tres semibreves pro altera brevi ponunt, aliquando vero duas.“

Semibrevis, welche an Dauer der imperfecten Brevis gleichkommt.[1]) Die späteren Mensuralisten liessen diese Unterscheidung wieder fallen. — Die ersten Anfänge der Mensurirung waren einfach gewesen, weil sie nach dem einfachsten Bedürfnisse sich über eine gleichmässige Dauer der auszuhaltenden Töne zu verständigen gemodelt waren. Die Sänger, welche sich darüber für die unmittelbare praktische Uebung wahrscheinlich nur durch Verabredung geeinigt hatten, würden vor Erstaunen ausser sich gerathen sein, hätten sie es erlebt, welches weitläufige überkünstliche System aus ihrem Hilfsmittel Theorie und Praxis wetteifernd im Laufe einiger Jahrhunderte herausspannen. Die Mensurirung war ursprünglich keineswegs ein Mittel der Rhythmik, sondern eben nur die zahlenrichtige Ausgleichung aller Notenquantitäten untereinander;[2]) die Rhythmik bemächtigte sich vielmehr ursprünglich der Mensurirungsquantitäten in einer Art, in welcher noch halbverschollene Traditionen antiker Metrik nachklingen, wie sie von der Poesie her in die Musik hinüberwirkten. Schon bei Franco treten fünferlei Maasse und Messungsarten (*modi*) auf: die erste aus lauter Longis, die zweite aus Brevis und Longa, die dritte aus zwei Breven und einer Longa, die vierte aus zwei Breven, einer Longa und wieder zwei Breven, die fünfte aus zwei Breven und Semibreven bestehend. Im ersten Modus ist das Gegenbild des antiken Molossus, im zweiten des Trochäus und Jambus u. s. w. nicht zu verkennen; nur der fünfte Modus, der nicht mehr auf der einfachen abstrakten Entgegensetzung von Länge und Kürze beruht, sondern schon die relativ kleinern Notenmaasse zur Geltung bringt, tritt aus dieser Verwandtschaft heraus. Johann de Muris erklärt die fünferlei Maasse als die „Anordnung der Figuren, welche die verschiedenen Bewegungen des Gemüthes im Gesange darstellt". H. de Zeelandia statuirt sechs *Modos*, bemerkt aber, dass manche Musiker deren nur fünf gelten lassen; wie denn auch Franco erwähnt, es gebe verschiedene Arten derlei *Modos* zu zählen, man habe deren auch wohl sechs bis sieben, die sich aber von seinen fünf nicht wesentlich unterscheiden. In keiner einzigen erhaltenen Composition jener Zeiten ist indessen eine wirkliche Anwendung jener fünf oder

---

1) Bei Aristoteles Mon. heisst es (CS I, 270): Semibrevis major dicitur, quoniam majorem partem retinet rectae brevis, und von der kleineren „eo quod minorem in se continet rectae brevis." So sagt auch Franco: . . . major pro tanto dicitur, quia duas minores in se includit (cap. V).

2) Quid vult dici „mensurato mensuram adaequare?" Plures cantus sub multitudine vocum in bona proportione musica consociari (J. de Muris, Quaestiones super part. mus. GS III, 303) Mensura est habitudo, quantitatem, longitudinem et brevitatem cujuslibet cantus mensurabilis manifestans (Franco, Musica et cantus mensurabilis cap. 1. GS III, 2 und CS I, 118).

sechs Modi nach Art eines geregelten Metrums oder einer dem Gleichmaasse unserer Takte entsprechenden Anordnung der Quantitäten nachweisbar. Wie aus einer Stelle des Joh. de Muris zu entnehmen, die fünf Modi zur sichern Beurtheilung des Notenwerthes, die Longa vor der Longa ist perfect; vor zwei Breven, vor drei Breven, vor einem Punkt, vor einer *Pausa longa* gilt die Longa ebenfalls jedesmal drei Zeiten. Die Imperfecta erkennt man an der ihr vor- oder nachgehenden Einheit. Dieses solle, sagt Muris, zur Unterscheidung dienen, weil man je Perfectes und Imperfectes in ganz gleicher Art schreibt.[1]) Insofern aber diese Maasse etwas unserem Taktmaasse Analoges sind, wo derselbe rhythmische Absatz stets die gleiche Summe von Notengeltungen enthält, wären die Modi zur Berechnung der schwankenden Ausgleichungen der kleinsten Noten (wie sie Marchettus casuistisch tractirt) allerdings sehr nützlich gewesen, wären nur jene gelehrten Grübeleien überhaupt je praktisch verwerthet worden. — Schon bei den ältesten Mensuralisten spielen auch die sogenannten Ligaturen eine grosse Rolle. Sie bilden, nebst der Maxima, die sogenannten *figuras compositas* im Gegensatze zu der Longa, Brevis und Semibrevis, welche *figurae simplices* hiessen. Schon die Neumen hatte man sehr oft zu ganzen Gruppen verbunden, wenn mehrere Noten auf eine und dieselbe Textessilbe zu singen waren. Eine ähnliche Verbindung mehrerer Mensuralnoten zu einer zusammenhängenden Gruppe nannte man eben „Bindung“ *Ligatura*. Darauf wurde grosses Gewicht gelegt: „man muss wissen,“ sagt Franco, „dass eine bindbare nicht ligirte Figur fehlerhaft ist, aber ein noch ärgerer Fehler ist es, wenn man aus nicht bindbaren Noten eine Ligatur macht.“ Die Ligatur ist entweder aufsteigend (*ascendens*), wenn die zweite Note höher ist als die erste; im entgegengesetzten Falle ist sie absteigend (*descendens*). Es gab Ligaturen von zwei und noch mehr Noten. Den Grundstoff der Ligatur bildet die Brevis, sie ist zu Anfang, in der Mitte und zu Ende der Gruppe bindbar. Mehr als zwei Longas zu binden (wie manche Musiker thaten) sei ein grober Fehler, meint Franco; Semibreven können nur zu Anfang und nur unter der besondern Modification erscheinen, dass man sie wie Breves schreibt, aber die erste Note mit einem Striche links aufwärts bezeichnet. In diesem Falle galt die erste und die zweite Note als Semibrevis und die Ligatur hiess dann *„cum opposita proprietate.“* Eigenheit *(proprietas)* hiess nämlich die ursprüngliche Geltung jeder Note, insofern sie am Anfange einer Ligatur erschien, am Schlusse der Ligatur unterschied man

1) Mus. pract., Distinctio quinque modorum (GS III, 296).

dagegen die Perfectio.[1]) Zu Anfang der Ligatur war die Note *cum proprietate*, d. i. sie blieb Brevis, wenn sie in einer absteigenden Ligatur einen Strich rechts abwärts hatte, oder wenn sie, ohne Seitenstrich, am Anfange einer aufsteigenden Ligatur stand. Sie hiess *sine proprietate* und zählte als Longa, wenn sie entweder in einer aufsteigenden Ligatur einen Strich links abwärts hatte, oder in einer absteigenden Ligatur ungestrichen erschien; der Strich links abwärts gab ihr, wie gesagt, die *opposita proprietas*[2]) und machte sie zur Semibrevis. Die Schlussnote *(finalis)* war entweder *cum perfectione* oder *sine perfectione;* im ersten Falle (der eintrat, wenn sie tiefer war als die vorletzte Note und nicht in einer schrägen Zusammenziehung stand, welche man insgemein *corpus obliquum* nannte und die bei Robert de Handlo Obliquitäten heissen) galt sie als Longa im *corpus obliquum;* oder wenn sie höher war als die vorletzte Note hiess sie *sine perfectione* und galt als *brevis*, ausser sie hätte einen Strich abwärts gehabt, wo sie als *Longa* zählte und von Einigen *longa propter oppositam proprietatem* genannt wurde,[3]) wohl um der dreifachen Unterscheidung der Anfangsnote etwas Aehnliches entgegenzusetzen. Die Mittelnoten (*mediae*) galten alle als Semibreves, ausser die erste Media bei der *opposita proprietas.*[4]) Diese Ligaturregeln behielten ihre Geltung auch in aller Folgezeit, so lange die Mensuralnote überhaupt angewendet wurde. Jene wunderliche, bei Franco, de Muris, H. de Zeelandia u. A. gebräuchliche und sogar noch von Franchinus Gafor erwähnte Terminologie kam bei den späteren Mensuralisten völlig ausser Gebrauch.[5])

Diese vielfachen Unterscheidungen setzten jedenfalls eine längere mit besonderem Eifer gepflegte Beschäftigung mit der Mensuralmusik voraus und scheinen, von Schule zu Schule überliefert, bald Gemeingut der Musiker geworden zu sein. In diesem

1) Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musica data in principio illius. Perfectio vero idem dicitur, sed in fine (Franco cap. 7. CS I, 124) und Franchinus Gafor: „Omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem possidet" (II, 5). Vgl. die Darstellung bei Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrh. (Diss.) Berlin 1870 und: H. Riemann, Studien etc. S. 244.

2) Quarta regula est quod in omni ligatura prima nota habens tractum a parte sinistra ascendentem *cum opposita proprietate* dicitur et facit duas primas esse semibreves (CS III, 56). Item omnis ligatura ascendens sive descendens, tractum gerens a primo puncto ascendente *cum opposita proprietate* dicitur (Franco cap. 7 a. a. O.).

3) CS III, 56.

4) Franco: Item omnis media brevis est, per oppositam proprietatem semibrevietur (cap. 7 a. a. O. S. 125).

5) War aber noch nicht vergessen. Stephan Monetarius erwähnt ihrer auch noch. [? d. Hrsg.]

Sinne redet Franco, den man gewöhnt ist als den Vater der Mensuralmusik oder gar als Erfinder derselben anzusehen, von derselben als von einer überkommenen Sache. In stetig fortgehender Entwickelung des Gegebenen schloss sich den älteren Mensuralisten eine Reihe von Lehrern an, durch welche sich die Kunst der mensurirten Musik immer reicher und feiner ausgestaltete und die man die mittleren Mensuralisten nennen könnte. Die traditionellen Lehren der alten Schule bildeten die unverrückbare Grundlage des Ganzen, aber im Einzelnen gab es Vieles neu zu gestalten. Adam von Fulda fasst die ganze Lehre in zwölf Artikel (gleichsam 12 Glaubensartikel), welche der Schüler genau inne haben müsse: *Figura, Modus, Tempus, Prolatio, Signum, Tactus, Punctus, Tractus,*[1] *Ligatura, Alteratio, Imperfectio, Proportio.* Mit Ausnahme der *Prolatio*, des *Signum* und der *Proportio* sind das alles schon den ältesten Mensuralisten wohlbekannte Dinge. Die Noten theilen sich jetzt in kleinere Quantitäten, die Semibrevis zunächst in Minimas, und zu Ende der Epoche treten gar noch drei weitere Untertheilungen ein: die Semiminima, Fusa und Semifusa.

An der Spitze der mittleren Mensuralisten steht der weitberühmte Magister der Sorbonne Johann de Muris,[2] er ist für sie was für die älteren Mensuralisten Franco war; sein Ruf und sein Ansehen drang nach den Niederlanden, nach Italien und über Deutschland weg bis selbst nach Böhmen;[3] Adam von Fulda beruft sich auf ihn, Prosdocimus von Beldomando trat als sein Commentator auf und suchte theils den de Muris commentirend, theils den Marchettus bekämpfend „die Grundsätze der Mensuralmusik nach italienischer Weise“ *(cantus mensurabilis ad modum Italicorum)* festzustellen. Denn es hatten sich zwischen der Weise, wie man die Quantitäten in Frankreich und wie man sie in

---

1) Tractus est totius cantus dispositio et effectus, videlicet figurarum, pausarum, notarum, signorum et ligaturarum etc. . . . Tractus vero notarum est, qui demonstrat valores et dispositiones notarum, ligaturarum ac eorum proprietates per gradus et signa (Adam v. Fulda III, 9. 10).

2) D. i. wahrscheinlich: de Meurs. Ueber sein Leben siehe CS II, XII; Eingehende Beachtung verdient die Schrift von R. Hirschfeld, Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung . . . Leipz. 1884. Der Verfasser sucht darin im Gegensatz zu Coussemaker nachzuweisen, dass die dem Joh. de Muris zugeschriebenen Werke: „Musica speculativa“, die „Quaestiones“ und die „Musica practica“ anonymen Ursprunges sind und von Joh. de Muris im Speculum musices unter Hinweis auf den fremden Autor wörtlich citirt werden (S. 11 ff.).

3) Die Prager Universitätsbibliothek besitzt eine Handschrift, die mit den Worten schliesst „Explicit Musica Magistri Joannis de Muris.“ Dem Inhalte nach ist es aber augenscheinlich kein von J. de Muris selbst verfasstes Buch, sondern ein Compendium, das Jemand nach den Grundsätzen des berühmten Pariser Lehrers zusammenstellte, vermuthlich zu eigenem Gebrauche.

Italien zählte, allerlei Unterschiede herausgebildet, und es verschwanden diese specifischen Italianismen aus der Kunstübung wohl erst dann, als Italien mit den berühmten niederländischen Musikern, die es berief, auch deren Musiklehre und Uebung annahm.[1])

H. de Zeelandia weist auf die Schriften des de Muris als Quelle richtigster Einsicht hin. Zu dieser zweiten Reihe von Mensuralisten gehören in Frankreich noch Philipp von Vitry,[2]) in Italien Anselm von Parma,[3]) Philipp *(Phisiphus)* von Caserta,[4]) in England Thomas von Walshingham und John von Tewkesbury, denen auch noch der Deutsche Adam von Fulda[5]) beizuzählen ist, obgleich der letztere erst um 1490 schrieb. Wie Marchettus unter den Mensuralisten der scholastische Philosoph, so ist Adam von Fulda der klassisch gebildete Humanist,

1) Eine bemerkenswerthe Stelle über diesen Gegenstand findet sich bei Marchettus von Padua: „Sciendum est autem, quod inter Italicos et Gallicos est magna differentia in modo proportionandi notas, similiter in modo cantandi de tempore imperfecto. Nam Italici semper attribuunt perfectionem a parte principii: unde Italici dicunt, quod nota finis plus continet de perfectione, eo quod finis. Sed Gallici oppositum dicunt, scilicet, quod hoc sit verum de tempore perfecto, de imperfecto autem dicunt ipsi, finalis semper est imperfectior, eo quod finis. Qui ergo rationabilius cantant? Et respondemus: quod Gallici. Cujus ratio est, quia sicut in re perfecta ultimum complementum imperfectio ipsius dicitur esse e parte finis — perfectum enim est, cui nulla deest non solum a parte principii, sed etiam a parte finis; ita in re imperfecta imperfectio et defectus ipsius sumitur a parte finis." (GS III, 175).

2) Von ihm besitzt Rom zwei Manuscripte in der Bibliotheca Valicellana B. 89 und in der Vaticana No. 5321 „Ars contrapuncti magistri Philippi de Vitriaco." Ueber sein Leben vgl. Tarbé, Les oeuvres de Philippe de Vitry. Reims 1850. (Einleitung: Recherches sur la vie et les ouvrages de Philippe de Vitry.) Nach Tarbé stammte Philipp aus einem der 6 Campanischen Vitry's; Burney II, 209—212 nennt Arvernia das Heimatsland Philipps. Seine Blüthezeit fällt in die Mitte des XIV. Jahrh. Ueber sein Leben vgl. CS III, XI. Von Philipps Schriften enthält dieser Band: die Ars nova (S. 13 ff.), die Ars contrapuncti (S. 23 ff.), die Ars perfecta (S. 28) und Liber musicalium (S. 35). Die „Ars nova" soeben neu herausgegeben von P. Bohn in den Monats-Heften f. Mus.-Gesch. XXII, 1890, No. 8 u. 9, S. 141 ff.

3) Sein Werk De harmonia dialogi besitzt die Ambrosiana in Mailand in Handschrift. Es wurde 1824 vom Abbé Pietro Mazzuchelli entdeckt (vgl. Fétis, Biogr. univers. 1² S. 114. Paris 1860). Durch diese Entdeckung wurde zugleich das Todesjahr Anselm's, 1443, festgestellt.

4) Seine Schrift Philippi de Caserta de diversis figuris im Codex Ferrarensis (XV. Jahrh.). Abgedruckt bei CS III, 118. Gegen die Annahme Bern. Quarenta's (Annali civili del regno dei due Sicile 1834. S. 88), wonach Philipp zwischen 1435 und 1490 in Neapel gelebt habe, führt CS III, XXIII entscheidende Gründe an, die wahrscheinlich machen, dass Philipps Blüthezeit in das Ende des XIV. Jahrh. fällt.

5) GS III, 329. Adam von Fulda nennt sich im 7. Capitel des 1. Buches einen Zeitgenossen des Dufay und Binchois, woraus man in Verbindung mit der Angabe der Vollendung des Werkes (Strassburger Handschrift: 5. Nov. 1490) etwa auf das Jahr 1450 als das Geburtsjahr Adams schliessen könnte.

der seine Tractate reichlichst mit klassischen Reminiscenzen und mit Citaten aus römischen Dichtern würzt und die Lehre der Mensuralmusik durch Verse aus Virgil, Horaz und Ovidius zu beweisen sucht, wie z. B. die Dreitheiligkeit der Perfection durch die Worte Virgil's *„numero deus impare gaudet"*, den Modus durch *„est modus in rebus"*,[1]) den Punkt gar mit dem Horazischen Spruche illustrirt: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* u. s. w. Wie Marchettus, der noch den älteren Mensuralisten angehört, schon zu den mittleren Mensuralisten hinüberleitet, so leitet Adam von diesen zu der dritten Reihe oder den vollendeten Mensuralisten, Johann Tinctoris, Bernhard Hykaert, Franchinus Gafor, seinen Zeitgenossen, von denen aber erst später zu handeln sein wird. Neben de Muris nimmt zunächst Philipp von Vitry die bedeutendste Stelle ein. Eine Poetik aus dem 14. Jahrhundert, also ein beinahe gleichzeitiges Zeugniss schreibt ihm höchst wichtige Erfindungen zu: „après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motès et des balades, et de lais et de simples rondeaux, *et en musique trouva le quatre prolations, et les notes rouges, et la nouveleté des proporcions"*.[2]) Unter „Prolationen" verstand man in dieser Zeit die Notengattungen,[3]) und die vier Prolationen des Philipp von Vitry sind wohl die Longa, Brevis, Semibrevis und Minima, denn er wird auch sonst als Erfinder der Minima bezeichnet, deren zwei auf eine Semibrevis

1) Auch Glarean macht im Dodecachordon dasselbe Citat.

2) Das Manuscript befand sich ehemals im Besitze des Herrn Monmerqué und ist überschrieben „Cy commencent les règles de la seconde rectorique." Ein Brief Petrarcas an ihn s. Paulin Paris, Les Manuscrits franç. III, 180. Auch Lugduni apud Crespinum 1601 erschienen. Ph. wird übrigens auch als der Begründer des modernen Polyphonie angesehen; denn er führte die Sext als Consonanz ein Auch sonst wird Philipp von Vitry gepriesen. Gasse de la Vigne in: Paulin Paris, Les Manuscrits franç. III, 182 sagt von ihm:

Et si l'oisel se va baigner
On ne le doist mie blasmer.
Car garison selon nature
Désire toute créature
De sa douleur, si comme dist
Un acteur, qui le nous escrist,
En un motet qu'il fist nouveaulx
Et puis fu evesque de Meaulx
Philippe de Vitry eut nom
Que mieux seut motez que nul hom.

Vgl. Fr. Wolff, Ueber die Lais. Heidelberg 1841. S. 141.

3) Partes *prolationis* quot sunt? Quinque. Quae? Maxima Longa Brevis, Semibrevis, Minima (J. de Muris, Quaest. sup. part. mus. GS III, 301). Ita enim sunt quinque partes prolationis, videlicet maxima, longa, etc. (CS III, 46). Der Ausdruck Prolation für Notengattung kam später völlig ausser Gebrauch, nachdem man sich gewöhnt hatte, damit eines der Hauptmaasse des ganzen Systems zu bezeichnen. „In plana autem musica prolatio est ipse cantus in se" (Adam von Fulda III, 5. GS III, 361).

gehen und deren Form eine Semibrevis mit einem Striche abwärts ist (↓, später ↓). Von den rothen Noten und den Proportionen wird weiterhin zu sprechen sein. Johann de Muris kennt bereits die Minima, sie ist ihm, eben weil sie die „kleinste“ ist, die schlechthin untheilbare Note.[1]) Zu seiner Zeit hatte sich neben der sonst ausnahmslos giltig gewesenen Dreitheiligkeit auch bereits das zweitheilig gemessene Tempus imperfectum Anerkennung und Giltigkeit errungen: er bemerkt, dass ehedem die Musiker in allen Gesängen das dreitheilige Maass angewendet haben, „weil sie nichts Unvollkommenes in die Kunst einführen wollten.“ Auch Marchettus[2]) bespricht bereits das Tempus imperfectum und die abweichende Art, wie man es in Italien und Frankreich zu singen pflege. „Wirklich wird von jetzt an der mensurirte Gesang in den Ueberschriften der Lehrbücher nach diesen zwei Hauptarten ausdrücklich unterschieden und die Lehrer betiteln ihre Tractate zuweilen *„de cantu perfecto et imperfecto.“*

Sobald das zweitheilige Maass, die Imperfection, einmal selbständig als Eintheilungsart ganzer Tonsätze Geltung errungen hatte und nicht bloss als zufälliges Ergebniss der Imperficirung einzelner Noten auftrat, wurde es nöthig, dem Sänger in Vorhinein darüber eine deutliche Vorschrift zu geben. Dieses führte zu dem Gebrauche der Zeichen (*Signa*), welche zu Anfang der Notirung gesetzt wurden, von denen aber noch Johann von Muris nicht die leiseste Andeutung gibt, sondern die Perfection oder Imperfection aus der blossen Reihenfolge der Notenquantitäten errathen sehen will.[3]) Doch taucht die erste flüchtige Andeutung über

1) GS III, 302. Minima quae est? Impartita. Quare? Quia non est minimo dare minus. Demnach entstand später eine Semiminima, Fusa und Semifusa. Auch Marchettus kennt bereits die Minima, handelt aber meist in ganz confuser Weise und erkennt sie nur als eine Modification der Semibrevis an (GS III, 176)... Secundum autem Gallos si ipsa una (semibrevis) caudetur statim transimus ad tertiam divisionem temporis imperfecti, quae est semibrevis in sex aequales quae vocantur minimae. Also eine Art Prolation. Wird von zwei Semibreven eine geschwänzt, so gehe man damit nach italienischer Weise zu der zweiten Eintheilung des Tempus imperfectum in vier Semibreves (d. h. Minimas: die erste Eintheilung ist nämlich die der Brevis in zwei Semibreves) über, wo dann die geschwänzte Semibrevis drei Theile gilt, die andere aber in sua natura bleibt, diese nenne man Majores. Nach französischer Art enthalte die geschwänzte dann fünf Theile, die andere bleibt in natura, d. h. bildet den sechsten und letzten Theil. Dieses seien eben jene sogenannten Minimae.

2) GS III, 175 ff.

3) Dagegen berichtet Burney, Hist. of mus. Bd. 2. S. 202 über einen Tractat „quilibet in arte“ (angeblich von Muris). This is the most ancient manuscript in which I have found the signs of the modes (folgt der Kreis und Halbkreis mit und ohne mittleren Punkt). Das ist ein ganz unvereinbarer Widerspruch mit den Lehren, die sonst unter

die *Signa* schon bei Marchettus auf. Um den Willen des Tonsetzers zweifellos zu erfahren, zumal wenn Gesänge im Tempus perfectum und imperfectum gleichzeitig miteinander verbunden werden, soll man ein Zeichen beisetzen, weil aus den blossen Noten dergleichen denn doch nicht zu entnehmen sei. „Manche setzen“, sagt er, „als Andeutung der Perfection und Imperfection die Zahlen I und II, Andere, um die Drei- und Zweitheiligkeit anzudeuten, die Ziffern 3 und 2, Andere wieder andere Zeichen nach dem Belieben eines Jeden“. Anderwärts sagt er: „die Franzosen setzen zu Anfang eines nach französischer Weise einzutheilenden Tempus imperfectum den Buchstaben *G* (*gallice*, französisch); dagegen die Italiener, um die italienische Eintheilung anzudeuten, den Buchstaben *I* (*Italice*, italienisch)“. Jenes vermeinte *G* ist offenbar nichts als der wohlbekannte Halbkreis der Imperfection. Ausgebildete Zeichen für die verschiedenen Abstufungen der Perfection und Imperfection kommen zuerst bei H. de Zeelandia, wie es der Prager Codex bietet, vor, dessen Tractat überhaupt gegen die Lehren des Marchettus und des de Muris einen beträchtlichen Fortschritt in der Ausbildung der Mensurallehre zeigt, welcher Fortschritt sonach in den Niederlanden gemacht wurde und die Blüthezeit der ersten niederländischen Tonsetzer, eines Dufay, Elay u. s. w., vorbereitete, zu deren voll ausgebildeter Mensurirung von dem Standpunkte des H. de Zeelandia aus nur noch eine ganz kleine Stufe ist. Der genannte niederländische Lehrer ist der erste, bei dem wir die Unterscheidung der schon erwähnten Grundmaasse des Modus, Tempus und der Prolation antreffen, welche wieder in perfecte und imperfecte getheilt werden. Um jenen sichern Maassstab einer Grundbewegung zu erhalten, nahm man ein sogenanntes „volles Maass der Noten“ (*integer valor notarum*) an, so schnell als (wie Gafor sagt) der Athem eines ruhig Athmenden geht,[1]) oder als man bei mässiger Schnelle die Hand heben und senken mag. Da man nun bei der Senkung das Pult, das Buch oder den Tisch leicht zu berühren, vielleicht auch, besonders beim Einstudieren, die Absätze mit kräftigerer Berührung anklopfend zu markiren pflegte,[2])

Muris' Namen cursiren. In den authentischen Werken des de Muris in der Pariser Bibliothek kommen diese Zeichen nicht vor; ich habe, ehe ich diese Zeilen schrieb, darüber speziell die Versicherung eingeholt.

1) Semibrevis recta, plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aeque respirantis (Gafor, Pract. mus. III, 4).

2) Sehr treuherzig bezeichnet solches Hermann Finck in einer mitten in seine lateinische Gelehrsamkeit eingeflickten deutschen Phrase „Perfecta prolatio est, ubi semibrevis tres minimas continet, aut semibrevis integro tactu juxta veterum musicorum consuetudinem mensuratur, so wirt eine Minima einen gemeinen Krauthackerischen Schlag gelten.“ (II, c. 6 de prolatione.)

so hiess ein solcher Abschnitt Tactus, die Berührung, woraus unser Wort Takt entstanden ist. Sang also Einer im Tempus, der Andere zugleich in der Prolation, so mussten im Parte des letzteren alle Noten in nur halbgrosser Geltung geschrieben sein. Von diesen drei Grundmaassen gehörte also der Modus der Longa (und Maxima) an, das Tempus der Brevis, die Prolation der Semibrevis.[1]) Gingen drei Takte in Semibreven auf das Tempus, so hiess es *perfectum*, wenn zwei Takte, so hiess es *imperfectum*. Ebenso war die Prolation *perfecta* oder *major*, wenn drei Takte in Minimen auf die Semibrevis gingen, dagegen *imperfecta* oder *minor*, wenn deren nur zwei der Semibrevis gleichkamen. Die Perfection oder Imperfection des Modus beruhte ebenso auf der Drei- oder Zweitheiligkeit in Bezug auf die nächstkleinere Notengattung (*partes propinquiores*), und zwar unterschied man wieder einen *Modus major*, der sich durch die Theilung der *Maxima* in drei oder zwei Longas bestimmte, und einen *Modus minor*, der die Longa in zwei oder drei Breven theilte. Diese Maasse konnten dann combinirt werden, z. B. als *Modus minor perfectus cum tempore perfecto et prolatione imperfecta*, d. i.:

Solche vielgliedrige Zusammensetzungen kennt nun schon de Zeelandia, ausser dass er ausdrücklich nur einen einzigen Modus annimmt, der dem *Modus minor* entspricht; aber auch der *Modus major* ist ihm thatsächlich nicht fremd, denn er lässt die *Maxima perfecta* drei *Longas*, die *Maxima imperfecta* zwei Longas gelten. Aber auch schon de Muris deutet diese Abstufungen an, denn er nennt 81 „die Zahl der Zahlen, die alle Perfectionen und Imperfectionen einer jeden Stimme in sich begreift",[2]) was nur beim *Modus major som tempore perfecto et cum prolatione perfecta* der Fall sein kann.[3]) Natürlich konnte ein so mannigfaches Spiel von

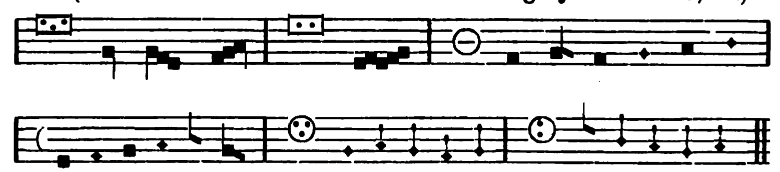
1) Hermann Finck II, c. 3 de mensura:
Modus consideratur in notis maximis et longis
Tempus in brevibus
Prolatio in semibrevibus.

2) Numeri numerorum quot sunt? 81, qui omnem perfectionem et imperfectionem cujuslibet vocis continuae determinat (Quaest. sup. partes mus. GS III, 301).

3) Nämlich 1 Maxima = 3 Longen = 9 Breven = 27 Semibreven = 81 Minimen; wobei die Minima die Geltung des Integer valor, also eines vollen Taktes hat.

Combinationen der Notengattungen nicht mehr nach dem blossen Notenansatze errathen werden, man erfand also eigene Zeichen.[1]) H. de Zeelandia bestimmt für den *Modus perfectus* ein Quadrat mit drei eingezeichneten Punkten, für den *Modus imperfectus* desgleichen mit zwei Punkten, einen Kreis für das *Tempus perfectum*, einen Halbkreis für das *Tempus imperfectum*, einen Kreis mit drei Punkten für die *Prolatio major*, mit zwei Punkten für die *Prolatio minor:*


(Aus dem Tractate des H. de Zeelandia. Vgl. jedoch CS III, 54.)



Die Tempuszeichen bleiben in der hier angenommenen Form auch fortan giltig; dagegen wurde die Zahl der Punkte bei der Prolation auf einen einzigen reducirt ⊙ C·, und für den Modus kamen völlig andere Zeichen in Aufnahme; merkwürdig ist aber, dass Franchinus Gafor um 1490 doch noch bei dem zwei- und dreipunktirten Quadrat für den *Modus minor perfectus* und *imperfectus* bleibt.[2]) Manche Tonsetzer suchten die verschiedenen Zeichen durch ineinander geschachtelte Kreise auszudrücken; aber selbst Adam de Fulda nennt diese Schreibart alterthümlich, ebenso beschreiben sie Sebald Heyden und Hermann Finck als „ehemals gebräuchlich gewesene Zeichen der Alten." Der äussere Kreis drückte den Modus, der innere das Tempus aus, ein eingezeichneter Punkt deutete die Prolation an. Andere zeichneten

1) Diese Zeichen sind:

Modus (minor) perf. cum temp. perf. (Heyden, Finck, Adam v. Fulda)

Modus (minor) imperf. cum temp. perf. (Heyden)

Modus (minor) perf. cum temp. imperf. (Heyden und Adam v. Fulda)

Modus (minor) imperf. cum temp. imperf. (Heyden)

Modus (minor) perfectus cum. temp. et cum prolatione (Adam v. Fulda u. Finck).

Vgl. hierüber Hugo Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschr. Lpz. 1878. S. 261 ff.

2) Pract. mus. II, 7. Franchinus hat dieses altniederländische Moduszeichen wohl von seinem Lehrer Johannes Goodendach überkommen.

in eine Note selbst zwei oder drei Punkte ein.[1]) Oder sie wendeten sogenannte ***Signa interna*** an, d. i. vorgesetzte Noten oder Pausen (***pausae indiciales***), welche zuweilen auch schon für das Tonstück selbst wirklich auszuführen waren. Da nämlich der Modus auf die grossen Notengattungen wirkt, das Tempus auf die Breven, die Prolation auf die Semibreven, da ferner die Regel galt, die dreizeitige Pause dürfe nur im Modus, die zweizeitige Pause, (***pausa brevis***), die Taktpause (***pausa semibrevis***), nur in der Prolation gesetzt werden,[2]) so schrieben die Tonsetzer zu Anfang ihrer Sätze entweder drei schwarze Noten der gedachten Art oder drei Pausen als „innere Zeichen".[3]) Diese ***signa interna***

---

1) Hermann Finck (lib. II, de sign.) sagt: Signarunt etiam puncta in ipso corpore notarum, hoc modo

quibus mensuram indicarent (selbstverständlich: erst bei weissen Noten).

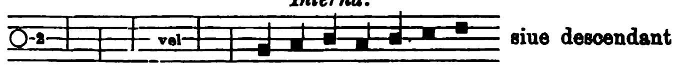
2) Insuper notandum quod non debet poni pausa semibrevis neque major nisi in completa prolatione; nec debet poni pausa brevis neque major, nisi in completo tempore; nec debet poni pausa longa nisi in completo modo (CS III, 58).

3) Hermann Finck bezeichnet den Unterschied sehr gut: *(Signum) Externum* (est) quod in principio cantus expresse ponitur, ex quo statim primo intuitu, Musicae gradus extrinsecus cognoscimus, et tribus modis signatur, puncto, circulo et numero . . . *Signum internum* est, quando cognoscimus gradus Musicales absque externo signo, tantum ex cantilena: hoc est, ex geminatione pausarum, aut colore notarum. (a. a. O.) Die Zeichen selbst sind:

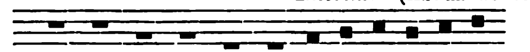
Externa:
für den Modus major ⊙3 perf. ☾3 imperf. temporis perfecti.
Interna: (lib. II de modo)



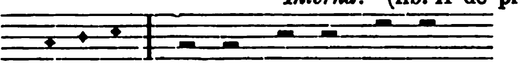
Externa:
für den Modus minor ○2 perf. C2 imperf. temporis imperf.
Interna:



Externa:
für die Prolatio minor ○ temp. perf. C imperf.
Interna: (lib. II de temp.)



Externa:
für die Prolatio major ⊙ temp. perf. ☾ imperf.
Interna: (lib. II de prol.)



(Aus Hermann Finck's Pract. mus. lib. II de signis u. s. w.)

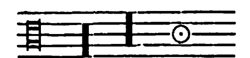
waren aber schon zur Zeit der ersten niederländischen Schule, um 1400, nur noch für den Modus gebräuchlich, wie sich überhaupt ein geregelter Gebrauch der Zeichen erst in dieser Schule feststellte, und Hermann Finck's Angabe, dass die Meister dieser Schule „viele Zeichen erdacht", hat wohl ihre Richtigkeit.[1]) Henricus de Zeelandia wendet bei seinen Compositionen kein Signum an, Dufay, Binchois u. s. w. liessen ihre frühen noch schwarz notirten, weltlichen Chansons auch ohne alle Zeichen, ebenso die florentiner Contrapunktisten des vierzehnten Jahrhunderts. Wo kein Zeichen war, weder ein inneres noch ein äusseres, sollte jetzt das Tempus imperfectum verstanden werden.[2])

Auch die sogenannte Diminution, ein hernach zu vielen Spitzfindigkeiten benütztes Mittel, kam zur selben Zeit bei den niederländischen Mensuralisten in Aufnahme. H. de Zeelandia (?) bespricht bereits die erste und noch einfache Anwendung derselben.[3]) Die Diminution bestand darin, dass man im Gesange allen Noten nur die Hälfte der Geltung gab, die ihnen nach der geschriebenen Note zugekommen wäre, also statt wo eine Maxima stand, eine Longa sang, statt der Longa die Brevis u. s. w. Die Niederländer zu Ende des 14. Jahrhunderts deuteten ein solches *Tempus diminutum* dadurch an, dass sie durch das Tempuszeichen einen senkrechten Strich zogen, was auch in den folgenden Zeiten beibehalten wurde:

⦶ Tempus perfectum diminutum.

₵ Tempus imperfectum diminutum.

Die Niederländer verbanden die Pausenzeichen auch wohl mit dem Signum externum. Zwei gleichgestellte Pausae longae für den Modus major perfectus, zwei dergleichen für den modus major imperfectus, und dann erst Kreis oder Halbkreis des Tempuszeichens, eine Pausa longa oder zwei ungleich gestellte für den Modus minor perfectus, zwei gleichgestellte Pausae breves für den M. minor imperfectus, und dann erst das Zeichen, z. B.



Modus minor perfectum cum tempore perfecto et prolatione perfecta u. s. w. Standen solche Pausen hinter dem Notenschlüssel (Clavis signata) und vor dem signum (wie in vorstehendem Beispiele), so waren sie auch nur blosse Zeichen; im entgegengesetzten Falle kamen sie auch als Pausen in Anwendung (Hermann Finck).

1) Dufai, Busnoe, Buchoi, Caronte . . . multa nova signa addiderunt. Die Namen sind zum Theil entstellt, es soll heissen: Dufay, Busnois, Binchois, Carontis.

2) Cantilena autem carens externis signis aut internis simpliciter censenda est temporis esse imperfecti, quod omnes Musici affirmant (Herm. Finck, Pr. mus. lib. II de sign.).

3) CS III, 58.

Umgekehrt konnte man augmentiren, d. h. alle Noten doppelt gross singen; dies wurde aber durch kein Zeichen, sondern durch Beischriften wie „*Crescit in duplo*" u. dgl. m. angedeutet; diese Manier kommt zuerst (und zwar gleich in praktischer Anwendung) im Tenor der Messe *se la face ay pale* und *tant je me deduis* von Dufay vor. Die Bezeichnung solcher Verkleinerungen und Vergrösserungen durch dem Signum beigesetzte Zahlen, die also genannten Proportionen, ist in dieser Epoche noch nicht gebräuchlich, sondern gehört einer späteren Zeit an. Die „Art de rectorique" schreibt die „nouveleté des proporcions" dem Philipp von Vitry zu. Der Gebrauch der rothen und weissen, d. h. ungefüllten Note (*rubea* und *vacua*), welche die ebengenannte Schrift auch als Erfindung des gelehrten Bischofs[1]) bezeichnet, kommt bei de Muris u. s. w. noch nicht, wohl aber in theoretischer Auseinandersetzung bei H. de Zeelandia[2]) und in praktischer Anwendung schon in altfranzösischen, der Zeit des Déchant oder ältesten Contrapunktes angehörigen Notirungen und in den frühesten, noch schwarz notirten Compositionen Dufay's und Binchois' vor. Die Einmischung solcher durch ihre Farbe auffallender Noten hatte den Zweck, diese Noten als imperfect, d. i. zweizeitig dem Sänger schnell bemerkbar zu machen. „Modus, Tempus und Prolation," sagt H. de Zeelandia, „werden auch durch rothe oder leere Noten bezeichnet, die in einem Gesange abwechselnd eingemischt werden; finden sich also in einem Gesange schwarze und rothe oder leere Longä, so gehören die schwarzen dem perfecten, die rothen oder leeren dem imperfecten Modus an; desgleichen wo sich schwarze, rothe oder leere Breves finden, gehören die schwarzen dem perfecten, die rothen oder leeren dem imperfecten Tempus an; finden sich endlich schwarze Semibreves, so gehören sie der grösseren Prolation, rothe oder leere aber der kleineren."[3])
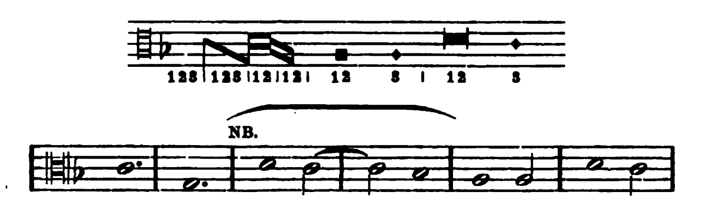
So wendet z. B. Dufay die weisse Note im Tenor seines dreistimmigen Liedes „*je prends congé*" an:
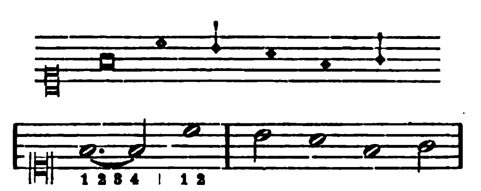
---

1) Vgl. S. 417 Text u. Anm. 2.

2) CS III, 54.

3) In dem Tractate heisst es (a. a. O.): Item modus, tempus et prolatio distinguuntur etiam per notas *rubeas* sive *vacuas nigras* et per nigras plenas, quando in aliquo cantu variantur. Unde si in aliquo cantu reperiantur longe nigre, rubee vel vacue, nigre sunt modi perfecti et rubee vel vacue imperfecti, ut hic (folgt ein Beispiel). Item si breves inveniantur nigre, rubee vel vacue, nigre sunt temporis perfecti, et rubee vel vacue temporis imperfecti, ut hic (Beispiel). Et semibreves nigre sunt majoris prolationis; rubee vel vacue minoris, ut hic (Beispiel). Ein Beispiel einer solchen schwarzen und rothen Notirung findet man unter den Facsimiles zu Coussemaker's Histoire de l'harmonie au moyen âge (Pl. XXXV). Sebastian Virdung (Mus. get.) erwähnt: „man sang anfang in der perfekten Zeit colorirt mit Rubro".



So fängt auch Binchois sein dreistimmiges Lied „*ce mois de Mai*“ in der Oberstimme also an:



In England erhielt sich der Gebrauch rother Noten zur Bezeichnung der Diminution sehr lange. Burney sah eine Sammlung von Compositionen englischer Tonsetzer aus dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts in einer der Thoresby'schen Sammlung gehörigen Handschrift, wo derlei Noten vorkamen,[1]) und Wilhelm Cornyshe, ein Capellmusiker im Dienste Heinrich VII. (um 1500) redet von farbigen Noten zur Bezeichnung des Werthes als von einer gewöhnlichen Sache.[2])

Eine durchgreifende Modification in der Notenschrift trat um etwa 1400 ein: die Noten wurden bis zur Minima (der halben Taktnote) herab durchgehends weiss geschrieben, die geschwärzte Note wurde nur da angebracht, wo zur Zeit der Herrschaft der schwarzen Notirung die weisse oder rothe Note stand. Die älteren Chansons der Meister Dufay und Binchois sind noch mit schwarzen Noten, die Messen Dufay's und der andern Tonsetzer dieser Schule schon mit der weissen Notirung geschrieben. Der Anlass zu dieser veränderten Uebung mag weniger die entschieden leichtere und raschere Schreibart in weissen Noten, als die häufigere Aufnahme der kleinsten Notengattungen, die man von der

---

1) Hist. of mus. Bd. 2. S. 539, 540 „with a mixture of red notes for diminution“.

2) Und zwar in Versen. In einer Art Lehrgedicht „a parable between informacion and Musike“ sagt er:

In Musike I have learned IIII colours as this
Blake, *ful blake*, *verte* and lykewise *redde*
By these colours many subtill alteracions ther is u. s. w.

Das Gedicht findet sich vollständig bei Hawkins Bd. 2. S. 508. Die Handschrift war ebenfalls im Besitze des Mr. Ralph Thoresby.

Semiminima (unserer Viertelnote) anfangend schwarz schrieb, gegeben haben.[1])

Die weisse Notation kam in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Frankreich auf, wurde aber erst von den niederländischen Componisten in allgemeine Aufnahme gebracht. Umgekehrt blieben in Frankreich, in Deutschland und in den Niederlanden viele Musiker noch bis tief in's 15. Jahrhundert hinein bei der gewohnten schwarzen Notirung, welche erst allmählich der weissen wich und endlich in der zweiten Hälfte des genannten Jahrhunderts völlig der Vergessenheit anheimfiel,[2]) da sie für die mittlerweile äusserst fein ausgebildete Kunst der Mensurirung nicht mehr ausreichte.

Im 14. Jahrhundert consolidirte sich neben der Lehre von der Mensur oder vielmehr mit derselben auch die eigentliche Kunst des Contrapunktes, die Kunst zu einer Melodie eine zweite zu setzen, doch in besserem und höherem Sinne als jenes barbarische

---

1) Virdung (Musica getutscht) sucht die Veranlassung in Papierersparniss: „So das gsang nůn so gmayn ist worden, Solt man es mit schwartzen noten alles schreiben, So kan man nit vm vnd vm bergamen [Pergament] haben, So schlecht auch daz babyr ser gern durch, vnd würd nott, das man alweg nur vff ain seytte notiret, das nem dann zů vil babirs."

2) Die näheren documentgemässen Nachweisungen aus französischen und belgischen Archiven hat Fétis in seiner Hist. génér. de mus., Vol. V, Paris 1876 (siehe die letzten zwei Kapitel dieses Bandes) zu liefern versucht. Des Weiteren sei hier nur noch bemerkt, dass die schwarze Note auch in Handschriften des 15. Jahrh., welche die Bibliotheken zu Wien und zu Prag bewahren, häufig vorkommt, wie im Lambacher Liedercodex, in dem Codex No. 2856, in der Handschrift der Gedichte des Oswald v. Wolkenstein u. s. w. Die contrapunktirten Lieder in der Prager Handschrift des H. de Zeelandia sind durchaus schwarz notirt, und ein Codex der Prager Universitätsbibliothek (XI. B. 2) enthält einen in spitzer schwarzer Notirung, welche laut Beischrift „Inspice notas gallicanas" als französisch bezeichnet wird, geschriebenen „Rundellus". Zur Zeit der weissen Note kommen durchaus schwarz notirte Stücke nur als besondere und sonderbare Ausnahmen vor. In der bekannten grossen, von G. Forster zu Nürnberg (1540 3. Aufl. 1560 u. s. w.) herausgegebenen Liedersammlung findet sich im zweiten Theile (erschien 1549) als N. XI ein Lied von Hans Teuglein „Nun ist es doch kein reiter" und als N. XXV ein Lied von L. Senfl „es hat ein biedermann ein weib" fast durchgängig in schwarzen Noten. Tinctoris erwähnt einer Missa nigrarum von Jean Cousin, einem Zeitgenossen Okeghem's. Jean Cathala, Musikmeister bei der Cathedrale zu Auxerre, componirte eine fünfstimmige, 1678 bei Christoph Ballard zu Paris gedruckte Messe „ad imitationem moduli: nigra sum sed formosa," die er mit spielender Beziehung auf ihr Motto ganz und gar in schwarzen Noten schrieb. Jacob Hobrecht schliesst seine Passionsmusik mit einem Satze (qui passus etc.) in lauter schwarzen Noten — eine naive Symbolik, die an die schwarzen Trauerengel auf M. Schongauer's Kreuzigungsbild (im Wiener Belvedere) erinnert. In ähnlichem Sinne setzt Hieronymus Vinders zu den Psalmworten „nam si ambulavero in medio umbrae mortis (Psalm. select. 1553 bei Montanus und Neuber I. Theil No. 16) plötzlich in allen Stimmen schwarze Noten.

Zusammenflicken von Melodien, die einander von Hause aus nichts angingen. Die Bezeichnung Discantus kam allmählich ausser Gebrauch. Sie deutete mehr auf das Improvisiren, auf den aus dem Stegreif ausgeführten Gegengesang, während bei dem Contrapunkt *(punctus contra punctum*, d. i. *nota contra notam)* mehr auf die schriftlich aufgesetzte Composition hingewiesen wird. So wie es indessen (wie wir sahen) auch schriftlich aufgezeichnete Discante gab, so gab es umgekehrt auch improvisirte Contrapunkte: der sogenannte *Cantus supra librum* oder *Contrapunctus a mente*, aus dem französischen Déchant entstanden, von den Niederländern fleissig geübt, durch sie in die päpstliche Capelle verpflanzt und von dort aus die Kirchenmusik beherrschend, spielte in den Niederlanden, in Italien und Frankreich eine grosse Rolle, nicht so in Deutschland, wo er nicht sonderlich geachtet wurde und die wenigsten Sänger sich darauf verstanden. Adrian Petit-Coclicus beklagt sich darüber lebhaft.[1]) Bei dem improvisirten Contrapunkt musste der gebildete Sänger seine Stärke darein setzen, „über dem Buche," in welchem der von einem anderen Sänger ausgeführte *Cantus firmus* in Noten aufgezeichnet war, rein und harmonisch einen Contrapunkt ausführen zu können. Willaert erregte damit bei seinem Erscheinen in Venedig Aufsehen, bei S. Marco wurde sogar der Sänger mit dem ausdrücklichen Titel „*Contrapunto*" in den Dienst aufgenommen.[2]) Gewandtheit im Singen des improvisirten Contrapunto war noch im 16. Jahrhundert eines der allerersten Erfordernisse eines tüchtigen Musikers, ohne welches er kaum für genügend gebildet galt.[3]) Niederländer, Picarden und Franzosen galten darin für Meister und waren für die Capellen der Grossen sehr gesucht.[4]) Wenn mehrere Sänger über dem

---

1) Modus canendi contrapunctum in Germania rarus est, haud dubie non aliam ob causam, quam cum pulcherrima haec ars diuturno usu, ac labore maximo perdiscatur, nec praemia eam callentibus constituta sint: perpauci ad hanc discendam animum applicent, . . . Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto Musico requirat, hunc odio plusquam canino lacerant u. s. w. (Adr. Petit-Coclicus, Comp. mus., de reg. contrap. Anf.)

2) Z. B. wurde noch am 25. Januar 1681 ein gewisser *P. Lodovico Fuga* mit 100 Ducaten Gehalt als „Contrappunto" angestellt und zugleich mit ihm *P. Lodovico Zanchi* als canto fermo (s. Caffi, Storia della mus. sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia 1854, 1855. Bd. 2. S. 42). In den Constitutionen Papst Paul des III. für die päpstliche Capelle vom Jahre 1545 heisst es unter andern, an die Sänger gestellten Anforderungen: cantet sufficienter contrapunctum. (GS III, 382.)

3) Primum itaque, quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit. (A. Petit-Coclicus, Compend. mus., de compositionis regula.)

4) . . . et ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant . . . Belgici, Picardi et Galli, quibus feren aturale est, ut reliquis palmam praeripiant; ideo soli feruntur in Pontificis, Caesaris, Regis Galliae et quorundam principum sacellis. ib. de musicorum gen.

Buche sangen, führten sie zusammen mit dem Tenor drei- und vierstimmige Sätze aus, ihre Stimmen erklangen in vollen Accorden, da jeder der Contrapunktirenden bedacht war zur Note des Tenors ein anderes consonirendes Intervall zu singen. Das war freilich nur dadurch möglich, dass sich eine gewisse Uebung, ein gewisses bleibendes Uebereinkommen zwischen den Sängern feststellte, dass sich für Tonschlüsse, Absätze, Einschnitte und öfter im Tenor wiederkehrende Wendungen gewisse Formeln und Manieren der contrapunktirenden Stimmen festsetzten. Die zehn Cadenzregeln, welche Ornitoparchus lehrt,[1]) sind ganz in diesem Sinne zu verstehen. Die Grundregeln der älteren Lehrer des Contrapunktes, wie Philipp von Vitry, Tinctoris u. s. w., sind augenscheinlich mehr für den improvisirten, als für den nach Componistenweise schriftlich aufgezeichneten Contrapunkt berechnet; Pietro Aron handelt ganz ausdrücklich davon, und selbst noch Zarlino (um 1570), Antonio Brunelli (1610) und Lodovico Zacconi (1622) machen sich damit zu schaffen.[2]) Das Improvisiren, die Fähigkeit im Augenblicke nach Verschiedenheit der einzelnen Aufgaben eine reine, wohlklingende, regelrichtige Musik ausführen zu können, ohne dass man sie ausdrücklich in Noten aufgesetzt vor Augen hatte, spielt überhaupt noch lange eine sehr grosse Rolle, selbst als der improvisirte Contrapunkt ausser Uebung kam, vom 17. Jahrhunderte an, besonders in der Ausführung bezifferter oder auch unbezifferter Bässe als Begleitung, ferner in Präludien, Toccaten, Phantasien und Zwischenspielen u. s. w. Daran wollte man den tüchtigen, durchgebildeten Künstler erkennen: je geistreicher er seine Aufgabe löste, auf desto mehr Anerkennung durfte er rechnen, ja es gewährte das grösste Interesse, dasselbe Stück von verschiedenen Künstlern unter solchen Bedingungen ausführen zu hören und deren Talent, Bildung und Geistesgegenwart vergleichend gegeneinander abwägen zu können. Der Instrumentalist, der Sänger sollte durch stets neue, stets interessante Wendungen und Verzierungen, die er anbrachte, überraschen, dieselbe Melodie mehrmal geistvoll verändert vorzutragen, der begleitende Cembalist die Mittelstimmen in anziehender Weise einzuschalten wissen u. s. w. Unsere Musikalien, wo alles bis auf die kleinste Verzierung ausgeschrieben ist und die von Vortragszeichen wimmeln, hätten damals den Eindruck gemacht, als lege man Jemandem,

---

1) Mus. act. microl. lib. IV. c. 5 de clausulis regulae.

2) *Aron* im Toscanello, Buch 2, cap. 21. *Zarlino* Inst. harm. 3. parte. Ant. Brunelli Regole dichiarazioni d'alcuni contrapunti etc. *Zacconi* Pratt. di mus. Ven. 1622, II, 2, 34 „dell' obligo c' hanno i Mastri in insegnare di far Contrapunto alla mente a i loro Scolari. Nach P. Martini haben Giov. Maria und Bernardino Nanini handschriftlich treffliche Anleitungen zum improvisirten Contrapunkt hinterlassen (Sagg. di Contrapp. 1. Th. S. 57 und 58).

der tanzen soll, an Händen und Füssen Fesseln an. In Italien ist die Erinnerung daran bis heute nicht erloschen.[1]) Der improvisirte Contrapunkt hatte strengere Regeln als die schriftlich ausgearbeitete Composition, der Gebrauch der Dissonanzen war weit beschränkter u. s. w., weil die Gefahr bei freierer Handhabung der Mittel, in der Eile in etwas Uebelklingendes unversehens hinein zu gerathen grösser war.[2])

Das Wort *Contrapunctus* wird schon von Philipp von Vitry und Prosdocimus von Beldomando angewendet, von de Muris und weiterhin im 15. Jahrhunderte von Tinctoris, Franchinus Gafor u. s. w. In dem „*Diffinitorium terminorum musicorum*" von Tinctoris[3]) wird allerdings noch der „Contrapunctus" und der „Discantus" unterschieden, aber in der That nur dem Namen nach, denn die beigegebenen Erklärungen zeigen, dass beide eine und dieselbe Sache bedeuten.[4]) Muris braucht beide Benennungen synonym.[5]) Die Regeln für den Contrapunkt finden sich daher zum Theile schon dort, wo noch ausdrücklich vom Discantus die Rede ist: mit einer vollkommenen Consonanz anzufangen und zu schliessen,[6]) die Gegenstimme steigen zu lassen, wenn der Tenor fällt, und umgekehrt, Dissonanzen nur im stufenweisen Durchgange anzuwenden. Aber es gestaltet sich alles

1) Die zuweilen skizzenhafte, nahezu lüderliche Art italienischer Opernpartituren findet darin ihre Erklärung und Entschuldigung. Italien ist ja auch die Heimat der commedia del arte, wo den Schauspielern nur der Inhalt der Scene im Allgemeinen vorgeschrieben wurde und die Ausführung im Dialog ihnen ganz anheimgestellt blieb, wobei sie so viel Witz, Munterkeit und Geist entwickeln durften als nur immer möglich. Interessant ist es in O. Jahn's „Mozart" (I[3], 121) die Programme der Akademien anzusehen, in welchen der junge geniale Cavaliere filarmonico Alles zum Enthusiasmus hinriss. Die Improvisationen spielen fast die Hauptrolle, sogar bis zum blossen Vistaspielen herab. Noch Mendelssohn (man sehe seine liebenswürdigen Reisebriefe) musste in Italien die Feuerprobe des Improvisirens bestehen.

2) Adrian Petit-Coclicus sagt a. a. O.: Regula compositionis a regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior est, et in hac plura licent, quam in contrapuncto. Wie man sieht, heisst hier Compositio so viel als Res facta, schriftliche Composition, Contrapunctus so viel als Cantus supra librum.

3) CS IV, 177 ff.

4) *Contrapunctus* est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. *Discantus* est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris editus. Prosdocimus von Beldomando bemerkt: *Contrapositio* notae contra notam ... vere est interpretatio istius termini *Contrapunctus* (CS III, 194).
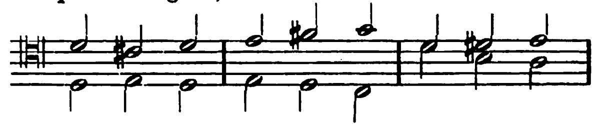
5) In seinen Quaest. sup. part. mus. betitelt er die eine Abtheilung „de discantu et consonantiis" (GS III, 306) dagegen ist das in der Vaticana befindliche Manuscript No. 5321 überschrieben: „Ars contrapuncti Joh. de Muris."

6) ... quod dissonantia sit quoddam imperfectum, requirens perfectum, quo perfici possit, consonantia autem est perfectio ipsius. (Marchettus, Lucidarium. Tractat V. cap. 6. GS III, S. 81.)

Dieses in der Anwendung reicher, freier, minder steif und unbehilflich, als im Discantus der Fall gewesen. Man suchte die Gesetze der Fortschreitung und Verbindung der Intervalle besser zu erfassen und tiefer zu begründen und insbesondere das Wesen der Dissonanzen, deren Werth und Bedeutung für den Tonsatz man mehr und mehr ahnte, zu erkennen. Ueberraschend tiefsinnig und geistreich ist ein Gedanke des vielgeschmähten Marchettus: die Dissonanz, sagt er, sei das Unvollkommene, das sich sehnt, vollkommen zu werden und sich in dem Vollkommenen zu vollenden; diese Vollendung aber liege in der Consonanz.[1]) Mit anderen Worten: die Dissonanz strebt nach der Consonanz, will in ihr ruhen, sich in sie auflösen. Daher darf nie Dissonanz auf Dissonanz folgen; die Dissonanz muss steigen oder fallen, um in die Consonanz überzugehen. Der Mann, der dieses zuerst bestimmt aussprach, war der Idiot nicht, zu dem ihn seine Gegner machen wollten.
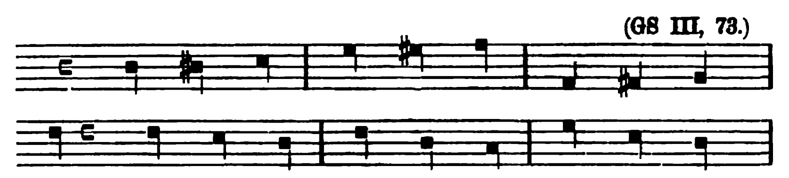
Es wird hier jener Erscheinung zu gedenken sein, die in den Schriften des Marchettus überraschend auftaucht,[2]) aber ebenso wieder verschwindet ohne dass es Jemand der Mühe werth hält, den Gedanken aufzugreifen, nämlich Anwendung der Chromatik in theilweise richtigen, theilweise freilich auch noch in ungeschickten Wendungen. In dem Capitel seines Lucidariums, „von der Diesis“ lehrt nämlich Marchettus, wie man, um irgend eine Consonanz über (*super*, im Texte steht, nach den beigegebenen Beispielen offenbar irrig: *subter*, unter) einer Terz, Sexte oder Dezime, indem man nach irgend einer Consonanz hinstrebt, zu coloriren, den Ton in zwei Theile theilen müssen. Der erste grössere Theil des also behandelten Tones heisse, wenn es aufwärts geht, Chroma, der restirende Theil heisse Diesis, die Diesis sei aber der fünfte Theil eines Tones. Zu dieser Lehre, in welcher die antiken Grundsätze von der Theilung des Tones seltsam missverstanden und entstellt sind, gibt Marchettus folgende Beispiele:[2])

1) A. a. O. S. 82. . . . utraque duarum vocum in dissonantia est, et propter hoc utraque appetit perfici, *nec potest, si non movetur de loco, sive de sono in quo est:* oportet ergo, quod moveantur ambae sursum et deorsum ad aliquam consonantiam intendentes. *Debet autem dissonantia distare ante consonantiam per minorem distantiam et per motum utriusque,* rationibus superius allegatis, ut hic:
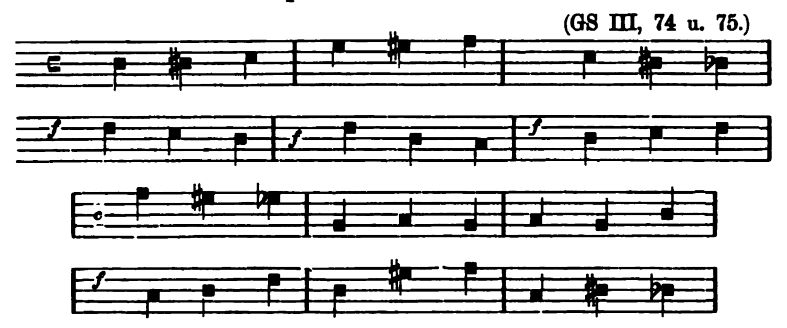


2) Bei GS Bd. 3. S. 73 und 74. Die Noten zum Theil fehlerhaft, bei Forkel Bd. 2. S. 463 und 464 verbessert.

(GS III, 73.)



Die Colorirung besteht, wie man sieht, aus der Anwendung des zwischenliegenden chromatischen Halbtones. Marchettus verfolgt den eingeschlagenen Pfad weiter und belehrt uns im nächsten (7.) Capitel über den Gebrauch des diatonischen und enharmonischen Semitoniums zugleich, damit eines durch das andere besser erkannt werde, was er mit dem Beispiele illustrirt: *a b h c̄* | *c̄ h b a* und dabei bemerkt, es werde hiervon nicht im planen, sondern nur im mensurirten Gesange Gebrauch gemacht. Endlich kommt er im achten Capitel auf das „chromatische Semitonium" und erläutert es mit den Beispielen:

(GS III, 74 u. 75.)



Diese fruchtbaren Ideen blieben unbeachtet. Marchettus selbst kann nur durch die *Musica ficta* und durch die in der Scala factisch vorkommende Fortschreitung *a b h c̄* auf den Einfall gekommen sein, den gesetzmässigen Verbindungen ähnlicher Fortschreitungen nachzuforschen. Es war ein für jene Zeiten kühner Gedanke, Niemand hatte den Muth zu folgen.[1]) So leuchten bei Marchettus in oft trostlos grauer Oede überraschende Lichtblitze auf. Abgesehen von ihnen ist die Lehre des Musiklehrers von Padua im Ganzen noch sehr befangen.

1) Fétis sagt: „les successions harmoniques, présentées dans ces exemples, sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immédiatement une nouvelle tonalité; mais trop prématurées, elles ne furent pas comprises par les musiciens, et restèrent sans signification jusqu'à la fin du seizième siècle." (Biogr. univ. s. v. Marchetto.) Die Anwendung erhöhter Töne in den Cadenzen ist natürlich etwas Anderes, als die von M. gelehrten Fortschreitungen in halben Tönen. Tract. I. cap. 6. 7. 8.

Entwickelter als bei Marchettus, für den die Quarte noch immer unbedingt consonirt, der die Sexte und Terz für dissonirend erklärt, die Sexte in die Octave aufgelöst wissen will, weil sie vollkommener sei als die Quinte, die Sexte zwischen diesen ihr gleich nahe benachbarten Consonanzen die vollkommenere wählen müsse[1]) und deren Auflösung in die Quinte nur als Licenz *(color fictitius)* gelten müsse, obschon es sonst die Natur der Dissonanzen sei sich abwärts *(per descensum)* aufzulösen,[2]) ist die Auseinandersetzung über die Fortschreitung der Intervallverbindungen bei Joh. de Muris, wie er sie in seiner *Ars contrapuncti* lehrt. Der Unison geht zweckmässig durch Auseinandertreten der Stimmen in die kleine Terz über $\frac{\bar{c}\ d}{c\ h}$, und umgekehrt die kleine Terz durch Zusammentreten in den Einklang; sonst nimmt die kleine Terz als unvollkommene Consonanz eine andere unvollkommene, oder auch eine vollkommene $\frac{\bar{e}-h}{a-g}$, $\frac{\bar{c}-\bar{d}}{a-g}$, während auf die grosse Terz zwar nie eine zweite grosse Terz (z. B. $\frac{a\ h}{f\ g}$)[3]) folgen darf, wohl aber eine kleine, oder eine Quinte, so wie umgekehrt die Quinte sehr gerne in die grosse Terz übergeht $\frac{\bar{d}-\bar{e}}{g-c}$, $\frac{\bar{e}-\bar{d}}{c-g}$; Terzengänge und Gänge in (grossen) Sexten sind gestattet.[4]) Die grosse Sexte geht am besten (wie auch Marchettus gelehrt) in die Octave;[5]) sonst kann die Sexte, wenn ihre

---

1) A. a. O.

2) Ornitoparchus (Mus. act. Microl. IV.) sagt: „in omni cantilena consonantiae quaerantur *proximiores*, nam quae distant nimium dissonantiam sapiunt — tradunt Pythagorici.“

3) Wegen des Diabolus im musica *f—h*. Es muss heissen $\frac{a-b}{f-g}$.

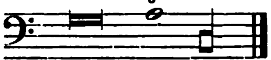
4) In dem Capitel de discantu (GS Bd. 3. S. 306) sagt de Muris: Item sciendum est, quod nos possumus ascendere per unam tertiam, per duas, vel per tres, sicut placet, cum tenore.

5) In dem eben erwähnten Capitel „de discantu“ sagt de Muris gar: Item sciendum est, quod sexta nullo modo potest poni in discantu simplici, nisi quod octava sequatur immediate. Pietro Aron (Instit. harm. III. 13, quomodo secundum praecepta veterum ordinandae sunt consonantiae) lehrt auch noch, dass man, um eine vollkommene Consonanz eintreten zu lassen, sie am besten durch die nächstverwandte Consonanz vorbereiten kann, die Octave durch die grosse Sexte: „si octavam sexta item major, quia illi vicinior est, praeponenda erit. . . . Et ita quidem fieri debere veterum praecepta nos edocent. Quod ideo nos quoque monere voluimus, non tanquam sit omnino necessarium, sed quia nihil quod ignorare sit turpe praetermittendum judicamus. Hoc autem ideo dixisse volui, quia lex et consuetudo seculi hujus ita nos consonantias componere non egit.“ Zu Aron's Zeiten war also das Gebot nicht mehr

tiefere Note um eine Terz steigt, auch in die Quinte übergehen $\frac{\bar{d}—e}{f—a}$, unbedingt in eine kleine oder grosse Terz $\frac{\bar{d}—h}{f—g}$, $\frac{\bar{d}—b}{f—g}$. Die Octave endlich schreitet in die grosse Sext. Was über die Octave hinaus liegt, sind nur Wiederholungen der entsprechenden tieferen Intervalle. Es gab noch bis tief in das 15. Jahrhundert hinein (wie wir von Adrian Petit Coclicus erfahren) Musiker, die sich an die Fortschreitungsregeln des de Muris mit Strenge, ja mit Aengstlichkeit hielten, z. B. nach einer Sext kein anderes Intervall zu bringen gewagt hätten als die Octave. Die genialen Künstler jener Tage, an der Spitze Josquin de Près, durchbrachen aber die starre Satzung und bahnten den Weg zu einer weniger eingeengten, freieren Kunstübung.[1]) — In die Zeit des de Muris und Philipp's von Vitry fällt endlich die Anerkennung eines Kunstgesetzes, welches bis heute das erste und wichtigste Fundament reinen Tonsatzes bildet: dieses wichtige neue Gesetz, das erst jetzt klar und bestimmt ausgesprochen wird, ist das Verbot der Fortschreitung zweier vollkommener Consonanzen in gerader Bewegung. Insgemein wird es auf Johann de Muris zurückgeführt, gleichsam als habe dieser in einer glücklichen Stunde das Octaven- und Quintenverbot erfunden, wie Berthold Schwarz das Schiesspulver. Aber auch schon Philipp von Vitry kennt diese Grundregel: „zwei vollkommene Consonanzen", sagt er, „dürfen nie aufeinander folgen, wohl aber verschiedene".[2]) Während Philipp's Regel aussieht, als dürfe man vollkommene Consonanzen auch in der Gegenbewegung nicht anbringen, fasst de Muris die Sache scharf und präcis also: „wir müssen auch zwei vollkommene Consonanzen in fortschreitender Verbindung auf- oder absteigend vermeiden".[3]) Die Regel hat sich, wie wir sahen, allmählich in der Praxis des Discantus ausgebildet. Philipp von Vitry und Joh. de Muris sprechen nur aus, was ihre Zeit an-

---

in Kraft. Franchinus Gafor sagt (Pract. mus. 1512. VII. reg. Contrap. S. 41.): Quod quidem proprium est sextae majoris ad octavam, scilicet transmeare. Die seltsame Cadenz der päpstlichen Capellsänger



ist augenscheinlich aus gleicher Quelle geflossen.

1) Sed Josquinus haec non observavit, sagt Coclicus im Comp. (s. De compos. regula).

2) CS III, 27: nequaquam duae istarum specierum perfectarum debent sequi una post aliam . . . Due autem diverse sp. impf., aut tres . . . sequuntur u. p. a.

3) Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo evitare. So hat das Genter Manuscript des Joh. de Muris. In jenem, das Gerbert (Script. Bd. 3. S. 306) abdrucken liess, steht der abschwächende Zusatz „*prout possumus* evitare."

erkannte. Erfinder des Verbotes ist keiner von beiden. Den Grund, warum man die parallele Folge zweier vollkommener Consonanzen vermeiden solle, deutet weder Philipp von Vitry noch Johann de Muris näher an. Das Verbot kam auf, als sich das richtige Gehör so weit ausgebildet hatte, dass man die schlechte Wirkung solcher Fortschreitungen empfand; einen andern Grund dafür zu geben, als die thatsächlich unangenehme Wirkung, wusste man nicht, erst Zarlino ging um 1570 mit wissenschaftlicher Gründlichkeit auf die Sache ein. Pietro Aron erinnert in seiner *Harmonica Institutio* (1516) in einem beiläufig gegebenen Gleichnisse an den Ueberdruss, welchen unausgesetzter Genuss süsser Weine und feinster Speisen erregen müsste; in der Abwechslung liege aller Reiz.[1]) Hieronymus Cardanus, der berühmte Philosoph und Arzt, der auch einen gehaltreichen Tractat über Musik geschrieben hat, stellt den Grundsatz auf, das Wohlgefallen an Tönen werde dadurch erregt, dass das Vollkommnere auf das Mindervollkommene folgt: die Consonanz auf die Dissonanz, die vollkommene Consonanz auf die unvollkommene; ferner dass die Mannigfaltigkeit der Abwechslung erfreue. Beides fehlt, wo vollkommene Consonanz auf vollkommene Consonanz folgt; bei Octavfortschreitungen erscheint sogar eine Stimme völlig müssig, weil Octavschritte nahezu als Homophonie (gleich dem Einklange) gelten dürfen.[2])

Die Regeln, welche Philipp von Vitry in seiner „Kunst des Contrapunkts" neben dem Verbote der parallelen Fortschreitung vollkommener Consonanzen gibt, sind im Wesentlichen die bereits wohlbekannten: dass jeder Contrapunkt mit einer vollkommenen Consonanz beginnen und schliessen müsse, weil diese dem Gehöre

---

1) Ratio autem, quare non deceat tales consonantias eo modo, quo diximus, continuare, ac ita committere, non alia quidem est, quam quia intermixta varietas gratiorem melodiam et suaviorem concentum gignit. In iis nempe, quibus animus pascitur. simile quiddam accidit, quod illa videmus efficere, quae corpus alunt. Nam si dulci vino frequenter utaris, ac eodem modo epulis vescare delicatioribus, brevi fastidium illa res et nauseam ingenerabit (Aron, De harm. inst. III. 12).

2) 13. Dictum est de comparatione, quae est inter sonos eodem tempore productos vocaturque haec proportio. Alia est, quae successione habetur, quae non minus est priore digna consideratione. Nam cum jucunditas concentus in hoc consistit ut meliora deterioribus succedant, plurima commoda ex hac regula nascuntur. 14. Primo quod varietas ipsa ad delectandum praecipua sint. Quae enim meliora sunt, si succedant deterioribus, duplici ex causa delectant, tum quia meliora, tum quia ob varietatem jucundiora. . . . 15. Non igitur duae perfectae consonantiae ut duae diapason aut duae diapente sibi succedere possunt, nam neque altera altera melior, quod 13. regula postulat nec varietas ulla, quod praecedens edocet. Sed et videbitur in diapaso superflua una vox, quoniam est ac si per unisonum progrederentur. Est enim diapason symphonia adeo perfecta ut propinqua sit valde homophono (*Cardanus*, De Mus., in dessen Werken, Leydener Ausgabe von 1663, Bd. X. S. 106).

eine vollständige Befriedigung gewährt,[1]) dass Dissonanzen im Contrapunkt der Note gegen die Note unzulässig sind, wohl aber wo mehrere Noten des Contrapunktes gegen eine Note des *Cantus firmus* gesetzt werden, wo nämlich die Brevis oder Semibrevis in drei Noten getheilt wird (also in dem perfecten Tempus und der perfecten Prolation), kann eine dieser drei Noten dissonirend sein.[2]) Ferner ist es eine allgemeine stets zu beachtende Regel, dass, wenn der Cantus steigt, der Discantus fallen müsse, und umgekehrt; es wäre denn, dass man um einer Folge unvollkommener Consonanzen (Terzen, Sexten) willen oder aus anderen Beweggründen von diesem Gebot Umgang nähme.[3]) Den Satz der Note gegen die Note nennt Philipp von Vitry „*Contrapunctus*",[4]) für den Contrapunkt von mehr Noten gegen eine „*Cantus fractibilis*" überhaupt aber wendet er noch die alte Benennung „*Discantus*" an. Seine formulirten Regeln bilden in ihrer präzisen Fassung den Uebergang von den alten casuistisch herumtappenden Discantirregeln zu den Regeln des ausgebildeten Contrapunktes, wie ihn die Lehrer des 15. Jahrhunderts Tinctoris und Franchinus Gafor lehren.

Die Vorschriften des de Muris stimmen im Wesentlichen mit denen des Philippus von Vitry überein: auch er will den Anfang und Schluss in vollkommener Consonanz, die Gegenbewegung u. s. w. Diese Lehren und Regeln der Gelehrten und Theoretiker nahmen jetzt, wie man sieht, eine mehr dem praktischen Bedürfnisse der Tonsetzer zugewendete Richtung: was als dem Tonsatze gedeihlich anerkannt wurde, das galt auch ohne tiefsinnige philosophische oder mathematische Untersuchung über seine letzten Gründe. Die Lehrer des 16. Jahrhunderts warnten sogar vor dem Studium der alten musikalisch-mathematischen Schriften als vor fruchtloser Mühe und Zeitverderb.[5]) Die Praxis siegt über die einseitig

---

1) . . . et dicuntur perfecte, quia perfectum et integrum sonum important auribus audientium; et cum ipsis omnis discantus debet incipere ac finiri (CS III, 27).

2) . . . alie sex vero species sunt discordantes et propter earum discordantiam ipsis non utimur in contrapuncto, sed bene eis utimur in cantu fractibili, in minoribus notis, ut quando semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur, id est in tribus partibus; tunc una illarum trium partium potest esse in specie discordanti (a. a. O.).

3) . . . quod quando cantus ascendit, discantus debet e converso descendere, quando vero cantus descendit, cantus debet ascendere, et haec regula generalis est et semper observanda, nisi per species imperfectas sive aliis rationibus evitetur.

4) . . . in contrapuncto, id est nota contra notam (CS III, 23).

5) Adrian Petit-Coclicus sagt in seinem Compendium (1552) „propterea paucis verbis et praeceptis volui hanc industriam Musices puerilem formare: ne juventus ad Musicorum Mathematicorum libros currens in legendis illis aetatem frustra conterat, et nunquam ad finem bene canendi perveniat."

betriebene Theorie. Vieles in der Art der Contrapunktirung, der Notirung, der Mensuralberechnung, was schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in den Werken der Tonsetzer der ersten niederländischen Schule vorkommt, wird von den theoretischen Schriftstellern fast erst ein Jahrhundert später unter Hinweisung auf die Werke jener Meister besprochen und zur dauernden, allgemein giltigen Regel erhoben. Auch hier bewährte sich die Erfahrung, dass die Kunsttheorie und Aesthetik immer erst durch das reflectirende Eingehen auf dasjenige ihre besten Erwerbungen machen, was der inspirirte Genius kraft seiner göttlichen Natur wie unbewusst ergriffen und hingestellt hat. Was der Genius in offener Feldschlacht mit dem blitzenden Schwerte erkämpft, das rechtfertigt die grübelnde graue Theorie hinterdrein am Sessionstische. Das Verhältniss war ein strengeres als heutzutage. Die Gesetzmässigkeit der Tonverbindung war keine willkürlich zu ändernde Sache; die freie Einführung, die regelwidrige Lösung gewisser Dissonanzen würde z. B. damals so unsinnig geschienen haben, als wollte etwa ein Mathematiker im Laufe einer Berechnung annehmen, dass die drei Winkel eines Dreiecks zusammen nicht gleich seien zwei rechten Winkeln. That die Praxis einen Schritt über das von der Theorie bereits Anerkannte hinaus, so geschah solches stets mit einer gewissen Vorsicht und Zurückhaltung. Die Theorie ihrerseits notirte dankbar die neue Erwerbung;[1]) fand die Theorie etwas in sich Widersprechendes, so tadelte sie offen. Tinctoris rügt gerade an den von ihm so hochverehrten Meistern Okeghem, Faugues u. s. w. Einzelnes mit grosser Schärfe.[2]) Die vollständige, scharfsinnige, in allen Einzelheiten consequent durchgeführte Ausbildung des Mensuralwesens, die mannigfache fein abgewogene Anwendung der Taktzeichen, die fast ausgeprägte Cadenzbildung, der geregelte Gebrauch der Dissonanzen und noch vieles Andere, welches wir systematisch zusammengestellt und besprochen erst bei den grossen Theoretikern des 15. Jahrhunderts antreffen werden, entwickelte sich, gewann Halt und Bestimmtheit in den Compositionen der Niederländer, jener trefflichen Meister, mit denen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine neue Epoche der Tonkunst beginnt.

1) Ein Beispiel dazu wird uns der Tonsetzer Dufay und der Theoretiker Adam von Fulda geben.

2) Zuweilen drückt er sich scharf genug aus, z. B. in seinem Proportionale: *in quo de Domarto pluries* in missa *spiritus almus* intolerabiliter peccavit (CS IV, 172). Aber er schliesst auch sein Werk „de Contrapuncto" mit einem Lobe auf Dufay, Faugues, Regis, Busnois, Okeghem und Caron, und bemerkt: „enim vero et eos summis landibus extollendos et penitus imitandos censeo, ne contra officium boni viri me solum probare, alios vero, ubi recte fecerint, contemnere videar." (CS IV, 152.)

Dritter Abschnitt.

Der ausgebildete Tonsatz. Die erste niederländische Schule. Dufay und seine Zeit.

Man hat sich so sehr gewöhnt, Italien, wo wir die Künste nicht erst in Museen aufzusuchen brauchen, weil sie uns an allen Strassenecken begegnen, als die einzige Kunstheimat anzusehen, dass es eine Art Ueberraschung erregte, als Kiesewetter in seiner Schrift „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ bestimmt nachwies, was noch Burney und Forkel geradezu auszusprechen nicht gewagt, dass statt des Landes, unter dessen tiefblauem Himmel der dem Dichtergotte heilige Lorbeer, die königliche ernste Cypresse, die edle Pinie ihre Häupter erheben, dessen laue Nächte von Orangendüften gewürzt werden, in dessen vulkanischem Boden Glutweine reifen, wo die zertrümmerten Reste antiker Kunst lehren, was Maass, Klarheit, Harmonie und Formschönheit sei, vielmehr das prosaisch verständige, gewerbfleissig handeltreibende Alluvialland im Nordwestwinkel Europa's die eigentliche Heimat der zauberhaftesten unter den Künsten sei. Der Italiener, stolz einen klassischen Boden zu bewohnen und sich für den legitimen Erben antiker Bildung ansehend, hat längst vergessen,[1]) was er den Niederländern zu danken hat.[2]) Ruft doch sogar Pietro Aron, ob er sich gleich in seinen Schriften fortwährend auf niederländische Tonsetzer beruft und ihnen die wärmste Anerkennung zu Theil werden lässt, mit fast übermüthigem Stolze aus: „wenn Franzosen, Deutsche oder sonstige Barbaren irgend eine gute Seite haben, so danken sie solche Italien“.[3])

Aber es ist ein schönes herzerfreuendes Schauspiel ehrenwerther Sitte, frischer Lebenskraft, mannhafter Tüchtigkeit und

---

1) Man weiss nicht, soll man lachen oder zürnen, wenn P. Scudo in seinem *Chevalier Sarti* von den Niederländern mit dem aufgeblasensten Hochmuth redet. „Diese Barbaren, welche Italien ein zweites Mal in Besitz nahmen, wo sie Schulen gründeten u. s. w.“, was auch schon von dem Uebersetzer dieses Romans O. Kade an betreffender Stelle (S. 378 Anm.) gerügt worden ist.

2) Selbst auch in der bildenden Kunst. Noch zu Michel Angelo's Zeiten galten niederländische Gemälde für besonders fromm und wurden gesucht. Was die venezianischen Maler durch die Niederländer für Anregung erhielten, ist allbekannt.

3) Sappiano questi nostri malivoli e detrattatori, che, se Franciosi, Tedeschi, o niun altro barbaro, hanno qualche parte, che traluca in loro, che tutto hanno (sia detto con loro pace) apparato in Italia, come quella che e cimento e paragone di tutti belli e buoni ingegni e dove loro conviene, che vengano a pigliare il giuditio e'l contimento di ogni lor sapere (P. Aron, Lucidario IV. Buch S. 31).

solider Bildung, wohlerworbenen Reichthums und echter, kerngesunder Freude am Leben, feiner Geselligkeit und lebendigen Sinnes für Schönes und Edles, das unserem Blicke begegnet, wenn wir ihn auf diese sogenannten „Barbaren" an der Schelde und Maas in ihrem den Meeresfluthen abgetrotzten Lande richten, diese „Barbaren", deren breites Vlaemisch den italienischen Ohren freilich wohl wie Froschgequak klingen mochte (schwerlich konnte man in Italien begreifen, wie ein grosser Meister des Wohlklangs „Okekem"[1]) heissen möge), die aber in ihrer kakophonischen Sprache gar Wackeres und Körniges zu sagen wussten! Den greisen Adrian Willaert mag etwas Aehnliches bewegt haben, als er sich aus der marmornen Pracht Venedig's nach seinem lieben Brügge zurücksehnte! Was aber die Kunst betrifft, so darf das Land, welches die Brüder van Eyck, einen Johannes Memling, einen Rogier van der Weiden u. A. sein nannte, auch eine Kunstheimat heissen, wenngleich der Anblick der Antike fehlte und eine zwar minder poetische, aber dafür gleichsam durch und durch solid bürgerliche Natur statt der Zitronen nur derbe rothbäckige Aepfel bot und den Rand der Kanäle statt des göttlichen Geschenkes Pallas Athenens, statt des „bläulichen Oelbaums" mit ordinären Weiden säumte, die übrigens, genau genommen, auch wie Oelbäume aussehen. Dass aber die Musik, die endlich weit genug gediehen war, um ihre ersten Blüten entfalten zu können, diese Blüten nicht in Frankreich, nicht in Italien, nicht in Deutschland, sondern eben in den Niederlanden öffnete, lag an ganz eigenen Verhältnissen. Es ist kein Zweifel, dass unter der Leitung von Lehrern wie Joh. de Muris[2]) eine erfreuliche Gestaltung der Tonkunst sich hätte entwickeln können. Die erhaltenen Arbeiten eines gewissen Jehannot Lescurel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Rondos und Balladen in einem zwischen 1316—1321 geschriebenen Codex der Pariser Bibliothek, als Einschaltungen in dem Roman Fauvel) zeigen einen merklichen Fortschritt über Adam de la Hale hinaus: die Harmonie ist reiner, obschon Quinten und Octaven noch nicht völlig vermieden sind, zahlreiche Fiorituren sind für den Geschmack der Zeit bezeichnend.[3]) Aber

1) So findet sich der Name Okeghem's oder Ockenheim's z. B. bei Hermann Finck, bei Seb. Heyden gar Ogekhem. Dagegen schreibt G. B. Rossi (Org. de Cantori S. 69) „Okgteghen" u. s. w.

2) Johann de Muris war nicht blos als Schriftsteller, sondern auch durch mündlichen Unterricht für die Verbreitung rechter Musiklehre bemüht, er sagt es in der Vorrede seiner *Summa musicae:* „Sed cum frequenter animadverterim sociorum et *discipulorum meorum* quam plurimos errare graviter in via" u. s. w.

3) Fétis hat in der Revue musicale (Bd. XII. No. 34) ein Rondo dieses Musikers „*a vous douce debonnaire ai mon cueur donné*" in der ursprünglichen Notirung und entziffert mitgetheilt. Es ist dreistimmig, die Melodie liegt in der Mittelstimme.

es kamen für Frankreich wilde, blutige Zeiten, in denen die Künste nicht gedeihen konnten. Die Kriege mit England, welche nach dem Erlöschen der Capetingischen Linie durch die Ansprüche Eduard III. von England entzündet wurden, die blutigen Tage von Crecy, Poitiers und Azincourt, wo die Blüte der französischen Ritterschaft fiel, die Gefangenschaft König Johann's von Valois, der das Land verwüstende Bauernaufstand der Jacquerie, die Pöbelherrschaft in Paris, der Wahnsinn Carl's des VI.: das Alles brachte Frankreich an den Rand des Abgrundes, und selbst das Privatleben gerieth unter diesen Stürmen in die schlimmste Entsittlichung und Verwilderung.

Als Ludwig XI. (freilich durch eine bis zum Ruchlosen getriebene politische Klugheit) die Macht Frankreich's wieder hob, war der rechte Moment für die Entwickelung der Tonkunst bereits verstrichen und hatten die Niederlande die musikalische Hegemonie errungen. So schwere Stürme Frankreich heimsuchten und dort die aufspriessenden Keime der Kunst verwüsteten und vernichteten, so glücklich gestalteten sich in den Niederlanden die Dinge. Dort blühte Gewerbfleiss und Handel; die mannhafte Bürgerschaft wohlhabender Städte hatte sich durch die eigene Tüchtigkeit und den fest zusammenhaltenden Geist der Gilde und Verbrüderung *(Commoigne, Conspiration, Frairie)* mächtig gehoben. Vom 9. bis zum 13. Jahrhundert war der niederländische Handel in stetem Steigen begriffen gewesen, mit ihm kam Reichthum und mit dem Reichthum behagliches Wohlleben in's Land, ein Wohlleben, das von Schwelgerei und Entartung ferne blieb und immer etwas Ehrenfestes behielt, da die Mittel dazu nicht gewaltthätig durch Raub oder mühelos durch Renten und Gefälle, sondern durch redlichen Erwerb und anhaltende geordnete Thätigkeit herbeigeschafft wurden.

Fühlte sich der Kaufmann im Bewusstsein seines Reichthums, seiner Unabhängigkeit von würdigem Stolze erfüllt, so standen ihm die Tuchmacher, die in Flandern und Brabant eine Hauptmacht bildeten, die Weber, ebenso tüchtig und stolz gegenüber. Flandrisches Tuch, Brüsseler Leinenzeug war schon im 13. Jahrhunderte berühmt. Wie die Niederländer durch gemeinsame Thätigkeit jene Dämme aufwarfen, durch welche sie ihr Heimatland dem Meer abgewannen: so war ein Zusammenwirken vereinter Kräfte, deren jede für sich tüchtig dastand, aber keine sich vereinzelt auf sich selbst verlassen mochte, sondern ihren Rückhalt in allen übrigen fand und deren einträchtige Wechselwirkung den Grundzug alles niederländischen Lebens bildete, der Kernpunkt, aus dem das Gedeihen sprosste. Der Niederländer schmückte seine Städte nicht allein mit erhabenen Domen, sondern auch ganz vorzüglich gerne mit prächtigen Stadthäusern (wie zu

Leeuwen, Oudenarde u. s. w.), den wahren Palästen der einigen Commune. Feierte er Feste, so kamen nicht einzelne Gäste, sondern es hielten gleich ganze Städte durch ihre Gilden, Gewerke und Brüderschaften vertreten mit wehenden Bannern triumphirende Einzüge; da rauschte und glänzte Alles von Sammt, Seide, Taffet, Goldstickerei und Schmuck; bei dem 1331 gefeierten Feste der sogenannten 31 Könige[1]) waren nicht weniger als vierzehn Städte vertreten.

Vergegenwärtigt man sich diese Eigenheiten belgischer Art und Sitte, so scheint es eine ganz natürliche Consequenz, dass sich dort der das Leben erheiternde Gesang nicht wie bei den Troubadours zu Einzelgesängen, sondern zu vielstimmigen Tonsätzen gestaltete, wo jede Stimme in wahrer Polyphonie ihren eigenen melodischen Gang einschlug, aber nur im Zusammenwirken aller das Tonstück erst seine Gestalt und Bedeutung erhielt. Während die Kunst des Troubadours fast nur auf Improvisationen begeisterter augenblicklicher Anregungen berechnet schien, galt in den Niederlanden die wohlüberlegte niedergeschriebene vielstimmige Composition des Tonsetzers, wo dann die Sänger sich als eine Art „Commoigne" vor das Notenbuch hinstellten, wie wir es auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck abgemalt sehen, und ein jeder in einträchtigem Zusammenwirken seinen Part daraus heruntersang. Wo man seit lange so vortrefflich Zeuge und Stoffe webte, war man prädestinirt auch die Töne zu reichen Kunstgebilden zu verweben, und wie die Teppichweber von Arras die historische Figurengruppe eines Haupt- und Mittelbildes mit dem zierlichsten Rankenwerke von Arabesken umgaben, so umgab der Tonsetzer seinen Tenor mit reichem Stimmengeflechte.

Italien bot in seiner ganzen gleichzeitigen Erscheinung manche den Niederlanden sehr analoge Verhältnisse. Der Handel der Venezianer, Pisaner, Genuesen, Florentiner u. s. w. durfte sich gar wohl neben dem Handel der Niederländer zeigen; in luxuriösem Wohlleben standen die italienischen Kaufleute den niederländischen nicht nach;[2]) die Städteverfassung mahnt an die niederländischen Communen und das reiche Stadthaus *(palazzo publico)* wie der prächtige Dom waren glänzende Denkmale des

1) Bürger in Königsmasken, wie z. B. den König Caradebrinhas ein gewisser Johann Thibegud, den König Abilacus ein Jacques Mouton u. s. w. repräsentirte.

2) Zu welcher Höhe und Ueppigkeit um 1350 der Luxus in Kleidung und Tafel gestiegen war, mag man in der Chronik von Piacenza bei Muratori XVI. 579 und 582 nachlesen. Die Chronik bemerkt, solcher Luxus sei a *mercatoribus* Placentiae, qui utuntur in Francia, Flandria ac etiam Hispania. Der Verkehr mit den Niederlanden (Flandern) wird hier ausdrücklich betont.

Reichthumes, Gemeingeistes und Kunstgeschmacks der stolzen Bürgerschaften. Dazu hatte Italien neben seinem den Sinn des Künstlers zu heiterem Schaffen anregenden glücklichen Himmel, seiner reizenden landschaftlichen Natur mit ihren malerischen Berg- und Pflanzenformen, endlich den unermesslichen Vortheil des Anblickes der edel gebildeten Reste des Alterthums, deren tägliche Anschauung von selbst den Schönheitssinn wecken musste. Daher finden wir auch schon im 14. Jahrhundert, also gleichzeitig mit dem Beginne der niederländischen Tonkunst, Ansätze zu einer ähnlichen Entwickelung der Kunst in Italien. Aber jenen fördernden Einflüssen standen weit überwiegend hemmende entgegen. Statt sich gleich den niederländischen Städten zu frohen Festen zu einen, waren die italienischen Communen fortwährend in blutige Fehden untereinander verwickelt, und Eifersucht und wechselseitiger Hass wurden nicht müde den Brand zu schüren; selbst der Hass einzelner Familien vererbte sich, noch 1490 konnte in Perugia das Hochzeitsfest Grifonetto Baglione's zu einer Bluthochzeit umschlagen. In Venedig drückte ein Adelsregiment voll offener und geheimer Schrecken; in Rom, dem Mittelpunkte des Katholicismus, hielt man, jeder Neuerung misstrauend, an dem einmal gutgeheissenen und sanctionirten Ritualgesang, und als die Päpste im fernen Avignon weilten, zerriss der Streit der Barone die Stadt und verwandelte die Reste altrömischer Herrlichkeit in Zwingburgen. Süditalien gehorchte seufzend oder murrend fremden Herrschern. Da und dort sassen in den Städten und auf Burgen kleine, südlich heissblütige Tyrannen[1]) oft bis zum Dämonischen furchtbar, wie im 13. Jahrhundert Ezzelino da Romana. Selbst der Handel Italiens hatte nicht den Segenszug des niederländischen, bei dem zumeist Produkte eigenen ehrenwerthen Fleisses in Geld umgesetzt wurden, während Italien mehr die kostbaren, aber bedenklichem Luxus willkommenen Produkte fremder Welttheile, die Perlen der indischen Meere, die Edelsteine, die Gewürze und Seidenstoffe des Orients, das Elfenbein und die Straussfedern Afrikas, herbeizuschaffen bemüht war und Wucher und Geldgeiz den eifernden Predigern oft genug Gelegenheit zu Strafreden gab. Die Baukunst gedieh, die Malerei blühte in Florenz und Siena wunderbar auf; aber die Tonkunst fand vorläufig nicht die ruhige Stätte, deren sie zu ihrer Entwickelung bedurft hätte. Darum geschah es, dass bei dem steigenden Rufe der niederländischen Musiker diese bald genug auch nach Italien berufen wurden und die nachmals so bedeutend gewordenen Schulen Venedigs, Roms u. s. w. auf niederländische Gründer zurückzuführen sind.

---

1) Als charakteristische Schilderung dieser Menschenart mag man in A. v. Reumont's „ital. Studien“ die „Herzogin von Paliano“ lesen.

England war nach dem Tode Eduard III. der Schauplatz heftiger Unruhen und wilder Kämpfe. Deutschland wurde durch die heftigen Streitigkeiten der Kaiser mit den Päpsten (bis auf Ludwig von Baiern), die Parteinahme der Fürsten, die Interdicte und was sonst die Folge davon war, und ausserdem durch mancherlei Localbedrängnisse beunruhigt; dazu kam 1348 das grosse allgemeine Uebel, die fürchterliche Seuche des schwarzen Todes, welche ganz besonders in Deutschland die Gemüther bis zum Wahnsinne erschreckte, dass Schaaren verhüllter Geisselbrüder, fanatischer Bussprediger und Propheten das Land durchzogen, ein Jeder das Ende der Welt erwartete. So blieb der Musik in Europa kein ruhiger Winkel vergönnt als die Niederlande. Wie gross das Ansehen der Niederländer als Musiker war, beweist das ausserordentliche Lob, welches ihnen ein Italiener, der florentiner Ambassador Lodovico Guicciardini, in seiner Beschreibung der Niederlande (1556) spendet: „Die Belgier", sagt er, „sind die wahren Vorsteher der musikalischen Kunst, die sie sowohl begründet als zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet haben. Denn sie ist ihnen so natürlich und gleichsam angeboren, dass Männer und Frauen zusammen nicht allein auf das Zierlichste, sondern auch harmonisch eine ganz richtige Musik von Natur singen, und da zu dieser angeborenen Anlage nachmals auch noch die Ausbildung der Kunst sich gesellet hat, so haben sie sich zu jenen Leistungen der Vocalmusik sowohl als der Instrumentalmusik emporgeschwungen, von denen wir sie tagtäglich Proben ablegen sehen, so dass sie mit Recht an allen Höfen christlicher Fürsten eine ausgezeichnete Stelle einnehmen und hochgehalten werden".[1]) Die überraschende Meisterschaft, mit welcher die Tonsetzer der ersten niederländischen Schule, ein Wilhelm Dufay, Eloy, Egidius Binchois, Vicentius Faugues, sogleich auftreten, setzt eine vorhergegangene Epoche eifriger Kunst und Uebung in den Niederlanden voraus, welche unverkennbar mit der französischen Singekunst in einem nicht blos äusserlichen geographischen, sondern in einem innern geistigen Zusammenhange stand. Der französische Poet Martin le Franc nennt die beiden grossen Meister der ersten niederländischen Schule Dufay und Binchois in einem Athem mit drei Déchanteurs Tapissier, Carmen und Cesaris, über deren Kunst ganz Paris ausser sich

1) Questi sono i veri maestri della musica, e quelli, che l'hanno ristaurata e ridotta a perfezzione, perche l'hanno tanto propria e naturale, che huomini e donne cantan' naturalmente a misura, con grandissima gratia e melodia, onde havendo poi congiunta l'arte alla natura, fanno e di voce, e di tutti gli stromenti quella prova, e harmonia, che si vede e ode, tal che se ne trova sempre per tutte le corti de' principi christiani (Guicciardini, Descrizione di tutti i paesi bassi. Antwerpen 1556 und 1581).

war. In diesem Sinne verdient jene von Kiesewetter als altfranzösisch bezeichnete Chanson „mais qu'il vous viengne a plaisanche“, welche Fürstabt Gerbert nach dem in der Sammlung des Georgsklosters zu Villingen befindlichen Original in der ursprünglichen Notirung publizirt und Kiesewetter seiner Musikgeschichte beigegeben hat, ein höchst schätzbares Denkmal zu heissen. Sie und die Chansons von H. von Zeeland bezeichnen den Uebergang von der roheren Kunst eines Jehan Lescurel u. s. w. zu der ausgebildeteren, wie sie schon in Wilhelm Dufay's Jugendarbeit, der noch schüchtern behandelten Chanson „je prends congé“, zu finden, von wo, in dem hochbegabten Dufay selbst, ein weiterer Weg zur geklärten und gereiften Kunst des späteren Chansons Dufay's und seiner Kunstgenossen Kirchenstücke führt.

Was aber vollends merkwürdig heissen darf, ist der Umstand, dass die Kunst jener Uebergänge von dem halbbarbarischen Déchant zu einem geregelten Tonsatz in Frankreich und den benachbarten Niederlanden wie in Italien (Florenz) ganz genau dieselben Formen annahm. Die Anlage der Chansons des H. de Zeelandia wie des Florentiners Francesco Landino (und so auch jenes anonymen „mais qu'il vous“) ist eine von der Dufay-Chanson, welche dann auch für die folgenden Meister Muster und Vorbild blieb, wesentlich abweichende. Die Hauptmelodie liegt hier nicht im Tenor, sondern in der Oberstimme; das Lied gliedert sich in eine *pars prima* und *pars secunda*, bei H. de Zeelandia selbst noch in eine *pars tertia*, während die neuere Chanson mit sehr wenig Ausnahmen, wie z. B. Japart's „*loier mi fault ung carpentier*“, wo der erste Theil zu wiederholen ist, in einem Zuge durchgeht; ferner wird zuweilen der erste, öfter auch der zweite Theil wiederholt und zwar mit jedesmal geändertem Schlusse (Wiederholung mit *prima* und *seconda volta*, bei den Italienern jener Zeit genannt „chiuso“, bei H. de Zeelandia „claus“, d. i. clausura).

Die Chansons sind sämmtlich noch mit der alten schwarzen Note geschrieben, zeigen aber eine bereits sehr ausgebildete Mensurirung mit Anwendung der fein distinguirenden Regeln über Ligatur, Imperfizirung und Alterirung des Tempus und der Prolation (die Mittelstimme der anonymen Chansons ist in perfecter Prolation gesetzt, alle drei Stimmen im perfecten Tempus), der Syncopation und Cadenzirung. Die Harmonie ist zwar noch völlig ohne Gestalt und Schöne, aber sie zeigt bereits eine sehr bestimmte Ahnung des Wahren und Richtigen und nähert sich dem Standpunkte untadeliger Reinheit, wie denn fehlerhafte Quinten und Octaven bereits vermieden werden. Die im Contratenor der anonymen Chanson und des Liedes *Poche pertiet* von H. de Zeelandia vorkommende Manier des in letzterem Gesange gleichsam

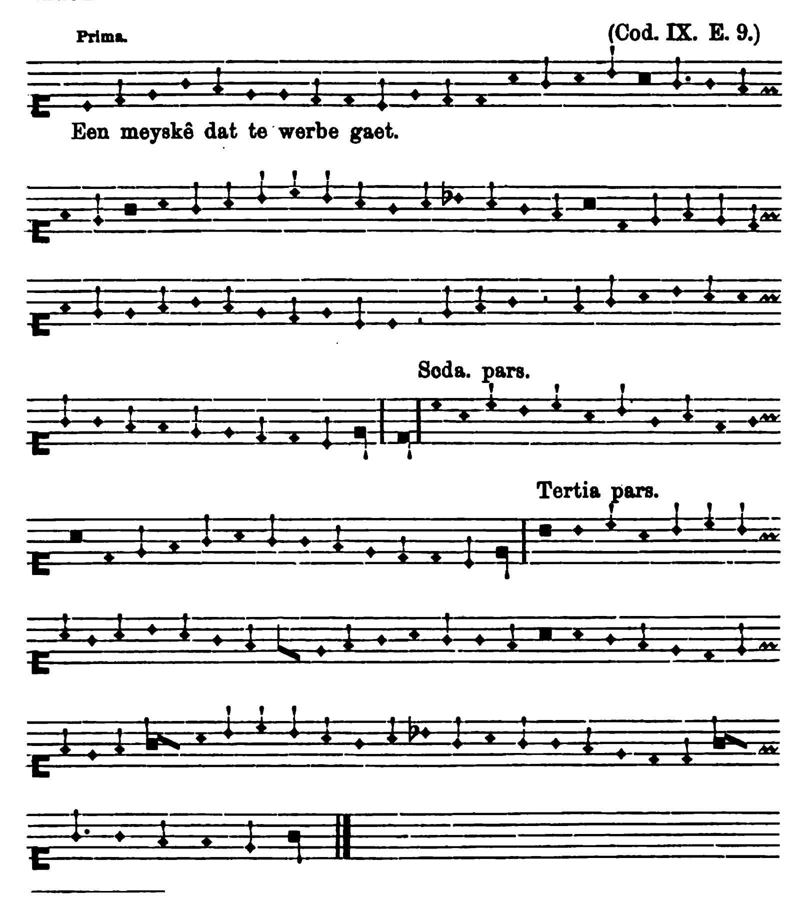
ostenziös angewendeten Ochetus, welche schon Dufay als obsolet aufgab, zeigt, nebst der im Vergleiche gegen Dufay's Kunst noch unbeholfen zu nennenden Satzweise, dass hier Werke etwa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vorliegen, die unmittelbaren Vorstufen der um 1400 plötzlich und mit so ausgebildeter Technik des Tonsatzes auftretenden ersten niederländischen Schule.

Ob man nun diese Kunstweise als spätfranzösische hochausgebildete Déchantirkunst oder als frühniederländische unausgebildete Contrapunktik anzusehen hat, wird freilich zweifelhaft heissen müssen. Die Sprache in den südbelgischen Provinzen (die in gleichzeitigen Schriften oft als Gallia bezeichnet werden, wie die Niederländer in Italien damals auch Galli genannt wurden) war neben dem Vlaemischen auch in Hennegau, Burgund u. s. w. sogar vorwiegend und selbst ausschliessend die französische, wie ja eben bei Mischvölkern solche Doppellandessprache vorzukommen pflegt. Es ist nun sehr bemerkenswerth, dass H. de Zeelandia Lieder mit französichen wie mit vlaemischen Texten bearbeitet hat: Por vous; Tant plus bas boye; Flérs de May; Je languis; Poche pertiet; — Myn heil myn Trost; De molen bey Paris; Ic prise altoes gestadenheit; Vaer rouwe in dander huysz; Ich sach den may met bloemen benaen; Een meysken dat te werbe gaet.
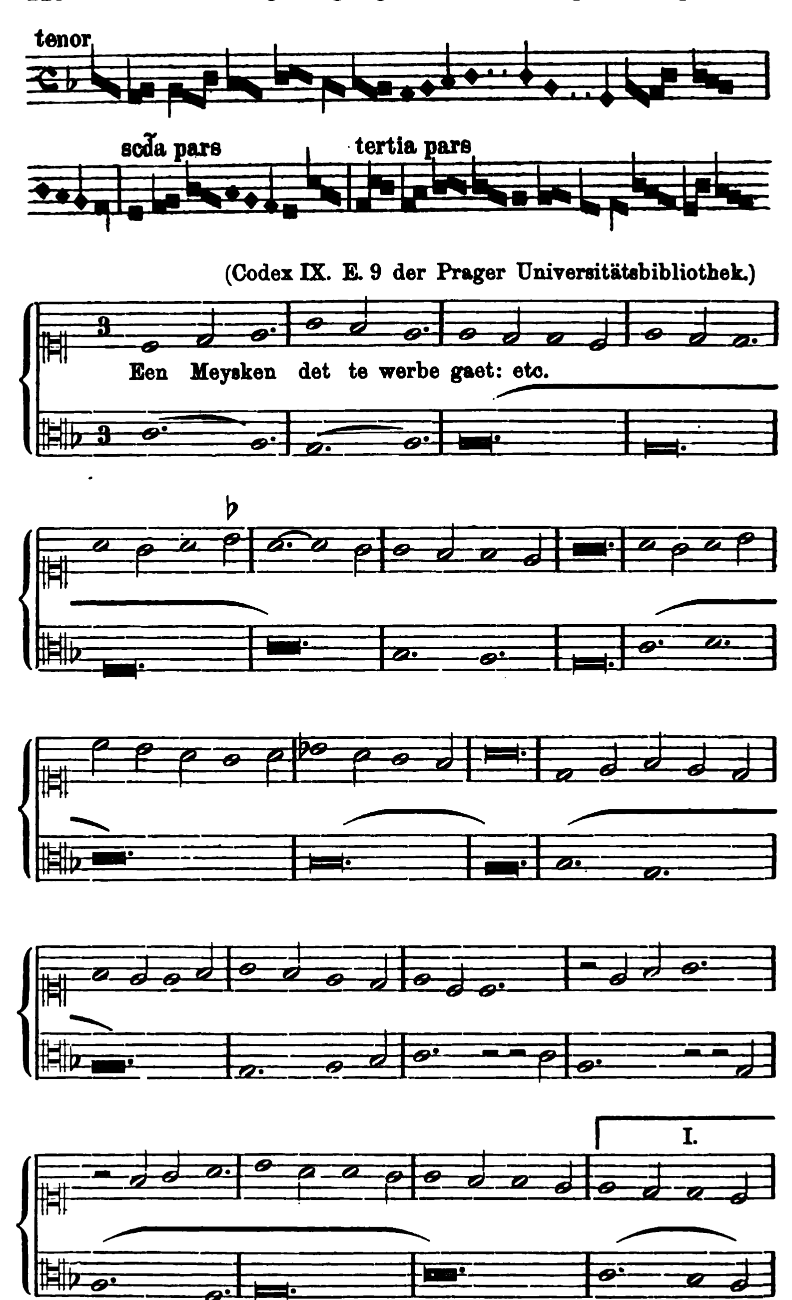
So ist in gleicher Richtung der Umstand höchst merkwürdig, dass die Melodie (der Tenor) jener Chanson, welche Dufay mit dem französischen Texte „je prends congé de vos amours“ bearbeitet hat, in den sogenannten Souter liedekens[1]) mit der Textbezeichnung „ick seg adieu wy twee wy moeten scheyden“, also mit vlaemischen Worten vorkommt (es ist dort der 65. Psalm unterlegt: „jubilate Deo omnis terra“ oder wie es in der Uebersetzung heisst: „vroelik en bly loeft“), und eben dieser hier allerdings schon im Sinne der neueren Kunst stark umgebildete Tenor findet sich mit demselben vlaemischen Texte im zweiten Theile des „Ausbundes schöner teutscher Liedlein“ von G. Forster (Nürnberg 1565) in einer guten Bearbeitung eines ungenannten Tonsetzers (No. XXVII. der Sammlung). Die kunstreiche Reimverschränkung der anonymen Chanson deutet auf Troubadourpoesie, dagegen deuten des H. de Zeelandia Textanfänge (mehr ist im Codex leider nicht gegeben) ebenso unverkennbar auf

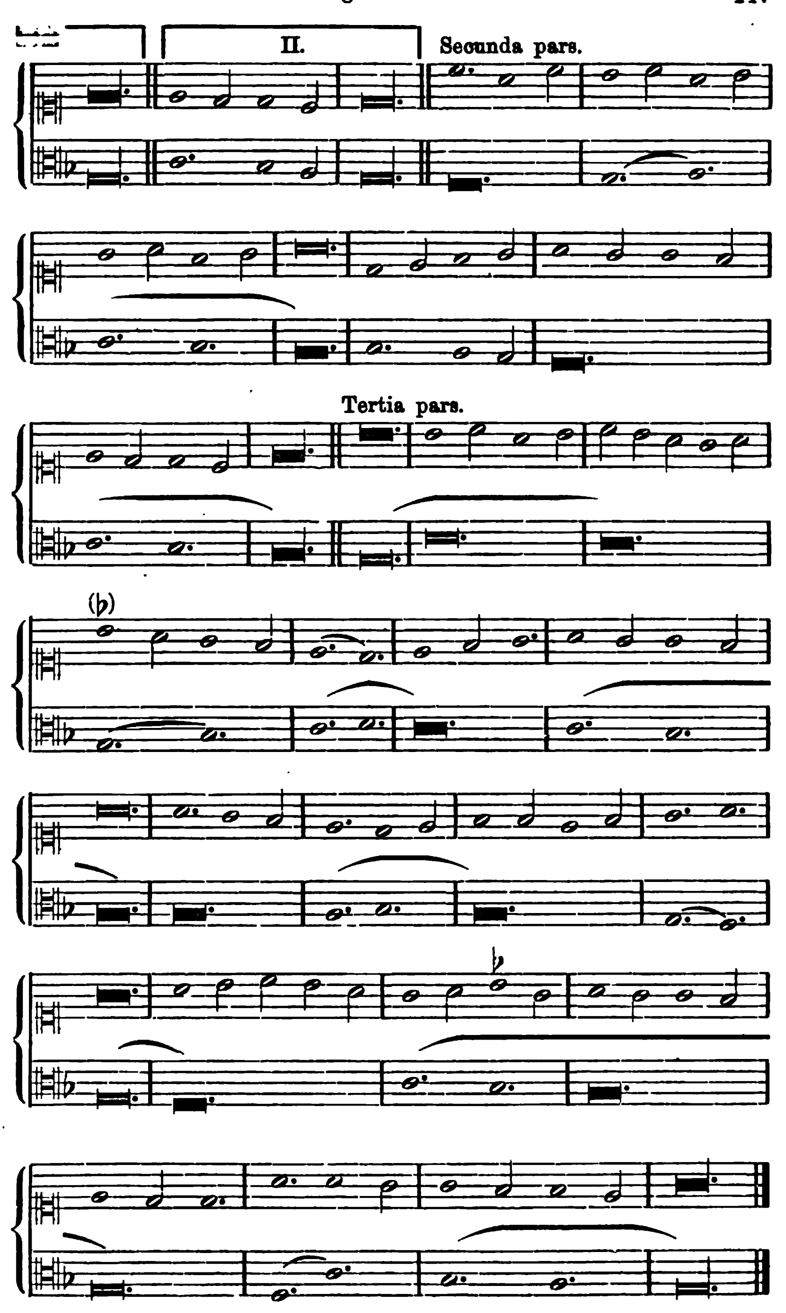
1) Diese Sammlung erschien bei Tylmann Susato in Antwerpen. Es werden darin beliebte Volksweisen mit dem unterlegten Texte der Psalmen in vlaemischer Uebersetzung zum Gebrauche der Andacht zurecht gemacht. Man sieht, dass es kein blosser burlesker Einfall ist, wenn Shakespeare seinen Fallstaff sagen lässt: „Das passe zusammen wie der zweiundzwanzigste Psalm zur Melodie vom grünen Aermel.“

Volkslieder. Auch in den Melodien ist der echte Klang der Volksweise gar wohl zu erkennen. H. de Zeelandia (vorausgesetzt, dass er der Componist der seinem Tractat beigegebenen Lieder ist) weiss übrigens auch mit dem vierstimmigen Satze ganz wohl umzugehen, er fügt dann den drei Stimmen eine als Contratenor oder Altus bezeichnete vierte hierzu.[1]) Eine zweistimmige Chanson, in deren Oberstimme die Volksmelodie besonders klar hervortritt, mag hier als Probe seiner Kunst eine Stelle finden:



1) Bei dem Liede *Vaer rouve* findet sich die Bemerkung:
Tenor faciens contratenorem alti.
Altum duobus temporibus suis reddo.
Es ist also schon hier eine jener Devisen zu finden, die später eine so vielbeliebte Sache wurden.


tenor
scda pars
tertia pars
(Codex IX. E. 9 der Prager Universitätsbibliothek.)
Een Meysken det te werbe gaet: etc.
I.

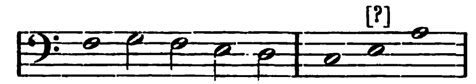

II.
Secunda pars.
Tertia pars.

Jene Chanson „mais qu'il vous viengne" ist übrigens ungleich erfreulicher. Die ganz muntere Melodie im Discantus ist überraschend wohlgegliedert und fliessend,[1]) auch die Harmonie verhältnissmässig besser, entwickelter und immerhin anhörbar. Besonders interessant ist es aber, dass einzelne Wendungen der Hauptmelodie stellenweise für die andern Stimmen das Motiv geben, so dass sich da und dort Ansätze zu wirklichen Nachahmungen zeigen.[2]) Der Gebrauch der Dissonanzen ist auch schon ein geregelter. Sie erscheinen im Durchgange und so, dass sie in der Regel nur die Dauer einer Minima (nur zweimal einer Semibrevis haben).[3]) Auch die zum Schluss beider Theile gleichartig vorkommende syncopirte Cadenz $\begin{smallmatrix} 7-6 & 7-6 & \\ \text{III} & \text{II} & \text{I} \end{smallmatrix}$ ist bemerkenswerth. Der Vorhalt der Quarte vor der Terz, wie er bei dem wohl nur wenig späteren Dufay schon mit voller Sicherheit angewendet wird, ist hier einstweilen eine noch unbekannte Sache.

In den Arbeiten des Componisten der eben erwähnten Chanson, in jenen des H. de Zeelandia u. s. w. steht die fertige Kunst der sogenannten ersten niederländischen Schule, deren Hauptvertreter Wilhelm Dufay ist, schon vor der Thüre. So lange die Kunst des Musikers auf der mechanischen Organumsingerei und dem Fauxbourdon, auf dem schon ausgebildetern Discantiren und dem bereits eine bedeutende Uebung und Geschicklichkeit erheischenden *Cantus supra librum* beruhte, so lange die mehrstimmig vorgetragene Antiphone oder Messe ein auf den *Cantus firmus* gebautes, im Moment entstehendes und verwehendes Produkt der Improvisation war, konnte natürlich von eigentlichen Componisten und Compositionen keine Rede sein. Der Musiker

1) Man sehe die symmetrische, sequenzartige Wiederholung der Phrase zu Anfang des zweiten Theils.

2) Im zweiten Theile ist im Bass eine Lücke von zwei Takten, wie es in Kiesewetter's Entzifferung auch bemerkt ist. (Bei Reissmann ist sie ungehörig mit Pausen ausgefüllt; überdies der Contratenor mit dem Geigenschlüssel statt des Tenorschlüssels [oder, wie das Original hat, mit dem *F*-Schlüssel auf der zweiten Linie] geschrieben!) Jene Lücke wäre vielleicht so auszufüllen:



3) Tinctoris will der Dissonanz nur die Dauer einer Minima zugestanden wissen. Seine und seiner Nachfolger Auffassung über das Wesen der Dissonanzen geht dahin, dass man sie gleichsam einschmuggeln und möglichst schnell vorüberführen müsse. Mehr darüber an gehöriger Stelle.

war ein Diener des Augenblicks, ihm „flocht die Nachwelt keine Kränze“, und er machte selbst so wenig Ansprüche, in die Annalen der Unsterblichkeit eingetragen zu werden, als etwa der Mönch, der zum Kirchenfeste des Klosterpatrons die Säulen und Altäre der Kirche nach bestem Geschmack mit dem wieder abzunehmenden Schmuck von Blumengewinden und Teppichen bestens herausputzte. Höchstens hallte dem Sänger das Echo eines eigentlich inhaltlosen Rufes von besonderer Geschicklichkeit nach, wie der Poet Martin le Franc jenen vorhin genannten Déchanteurs Tapissier, Carmen und Cesaris ein Andenken gesichert hat, wobei wir freilich nichts erfahren, als dass ganz Paris über sie erstaunte („qu'ils esbahirent tout Paris“). Etwas Bleibendes konnte der Welt eigentlich nur der traktatenschreibende Musikgelehrte, allenfalls der Erfinder einer neuen in den Kirchengesang übergehenden Sequenzmelodie hinterlassen. Das war der Zustand der christlichen Musik bis fast 1200 Jahre lang nach ihren ersten Anfängen. Wir besitzen aus dieser so langen Zeit eigentlich gar keine musikalischen Kunstdenkmale, weil in der That keine existirten, sondern alle kunstvolle oder für kunstvoll geltende Musik im Momente entstand und verschwand und keine Spur zurückliess als die Traditionen der Praxis. Das Feste, das „Dauernde im Wechsel“ war eben nur der *Cantus firmus*, der unantastbare Schatz Gregorianischen Gesanges, ein wahrer unverrückbarer Felsen Petri, den die zerfliessenden Wellen jener improvisirten Contrapunktik umfluteten.

Zeigen sich nun im 13. Säculum schüchterne und rohe Versuche einer schriftlichen Ausarbeitung mehrstimmiger Sätze, gewinnen sie allmählich mehr Halt und Gestalt, so beginnt mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine erstaunliche Entwickelung: statt vereinzelter, planlos da und dort auftauchender, mehr oder minder gelungener Versuche, statt der vergehenden Improvisationen persönlicher Geschicklichkeit sehen wir gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hin ordentlich gearbeitete Compositionen (die *„res facta“*, wie sie Tinctoris im Gegensatze zum *Cantus supra librum* nennt) entstehen, wir sehen, wie sich die niederländischen Tonsetzer zu einer förmlichen Schule consolidiren, welche in der Geschichte der Tonkunst mit dem Namen der ersten oder älteren **niederländischen Schule** bezeichnet zu werden pflegt. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt gleichmässig vom weltlichen mehrstimmig behandelten Liede und vom Gregorianischen Gesange. Wir begegnen zum erstenmale den Compositionen zahlreicher Messen, Arbeiten, in denen sich eine so bedeutende Kunstbildung, eine so entwickelte Technik des Satzes, eine so sichere Behandlung der Stimmführung zeigt, dass man von hier aus eine neue Aera der Kunstgeschichte datiren muss.

Der vom weltlichen Liede genommene Ausgang wirkt auch noch und zwar in der bedeutendsten Weise in diese Compositionen einer höheren Ordnung hinein, und sie haben dadurch eine Richtung erhalten, welche bis selbst in's 17. Jahrhundert hinein nachwirkte.

Es ist eine allbekannte Thatsache, dass die Niederländer selbst für ihre grossen, sorgsam mit allem Aufwande der für die Kunst damals disponibeln Mittel durchgeführten Messen sehr oft populäre weltliche Lieder zur Grundlage nahmen, deren Textanfänge dann der Messe den oft sehr sonderbar klingenden Namen liehen. Im Grunde war aber an solchen Messen nichts anstössig als die Benennung. Die Melodie des Liedes im Tenor verschwand zwischen dem contrapunktischen Aufbau, den der Componist in den übrigen Stimmen rings um sie her aufführte, selbst wo das Lied wie in Dufay's Kyrie über das Lied „Omme armé" oder „Tant je me deduis" unverändert beibehalten wurde; um so mehr, wo der Componist durch augmentirende Zeichen oder durch grosse Noten die Liedermelodie ausdehnte, sie durch Pausen unterbrach u. s. w. Der Tenor war hier gleichsam nur der Holzreifen, bestimmt, den darum gewundenen Blumenkranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden. In der zweiten, nach dem berühmten Meister Okeghem benannten Schule wurde dann allerdings dem Liedmotive als solchem mehr Wichtigkeit beigelegt.

Schon bei den Meistern der ersten Schule wird jenes epochemachende Lied „Omme armé" als allbeliebter Tenor eingeführt, über welches nicht nur Dufay, Faugues, Caron, Busnois, Regis, sämmtlich Meister aus den Frühzeiten der Kunst, Messen componirt haben, sondern auch gegen Ende des 15. Säculums der Theoretiker Tinctoris, die Meister der zweiten Schule Mathurin Forestier, Matthias Pipelare, de Orto, Josquin de Près, (eine Messe super voces musicales und eine zweite Sexti toni), Pierre de la Rue (unverkennbar mit Josquin's übermüthigem Virtuosenstück der M. Omme armé sup. voces mus. wetteifernd), Loyset Compère; ferner der Spanier Cristofano Morales (zwei Messen zu 4 und 5 Stimmen) Vacqueras, selbst noch Palestrina, der in seiner Omme armé-Messe seine volle Vertrautheit mit den Niederländerkünsten bewies; endlich macht gar noch zur Zeit der Compositionen mit massenhafter Stimmenhäufung Giacomo Carissimi mit einer zwölfstimmigen Messe den Beschluss. Das Archiv der päpstlichen Capelle besitzt alle die vorgenannten Compositionen und ausserdem noch zwei Messen gleichen Titels von nicht genannten Tonsetzern, wovon eine sicherlich dem Franchinus Gafor angehört, da er selbst erzählt, eine solche Messe den Sängern Leo X. gesendet zu

haben.[1]) Auch **Anton Brumel**, der würdige Genoss Josquin's und de la Rue's, hat eine Messe über den unvermeidlichen Omme armé componirt (sie findet sich in seinen 1503 bei Petrucci gedruckten Messen) und von **Jakob Hobrecht** besitzt die Wiener Hofbibliothek eine vierstimmige ungedruckt gebliebene Messe gleichen Titels.[2]) Noch nicht genug: **Johann Japart**, der Zeitgenosse Josquin's, findet bei Bearbeitung des Liedes „Il est de bone heure ne", dass der Omme armé als vierte Stimme und als Bass vortrefflich dazu passt und ermangelt nicht, die Entdeckung zu einer eigenthümlich geistreichen, sinnig combinirten kleinen Composition zu benützen.[3]) Desto auffallender muss es heissen, dass sich der Omme armé nirgends als selbständiges weltlich bearbeitetes Lied findet, während sonst von den zu Messen benützten Liedern meist auch weltliche Bearbeitungen vorkommen, öfter sogar mehrere über dasselbe Lied.

Eine zweite Gattung von Messen bildeten jene, welche über eine Hymne oder eine Antiphone componirt wurden; sie waren mindestens ebenso zahlreich als die Messen über weltliche Lieder. Schon in der ersten niederländischen Schule finden wir die Messen *ecce ancilla, dixerunt disciputi* u. a. m. In Messen dieser Art zeigt zuweilen selbst auch der Text eine wunderliche Vermischung des fremden und des Messtextes, **doch nur im Tenor**, nicht in den anderen Stimmen. Schon bei Dufay, dem bedeutendsten Meister der ersten niederländischen Schule, finden wir in der Messe *Ecce ancilla Domini* ein seltsames Gemenge dieser Art: *„Beata es,* ***crucifixus etiam pro nobis*** *Maria, quae credidisti, perficientur in te, quae dicta sunt tibi a Domini, Alleluia".* Das letzte Alleluia trifft mit dem *„cujus regni non erit finis"* der anderen Stimme zusammen. Oder: *„****Beata*** *es* ***Osanna*** *quae credidisti* ***in excelsis****".* Auch das Kyrie einer dreistimmigen Messe von **Egid Binchois** (im Besitze der k. Bibl. zu Brüssel) ist mit solchen Einschubphrasen (Farcituren) ausgestattet.

Die Sonderbarkeit, über weltliche Lieder geistliche Musik zu componiren, ist nur dadurch erklärlich; andererseits aber auch der stärkste Beweis, dass sich die Kunst einer solchen Verarbeitung zuerst im Dienste geselligen Gesanges an weltlichen Volksliedern bethätigte, ehe sie in die Kirche eindrang. Ein äusserlicher Beweis für das höhere Alter der weltlichen mehrstimmigen

---

1) . . . ut in tenore nostro *Crucifixus etiam pro nobis* et primi *Agnus Dei* de missa *omme armé* et in tenore *Osanna* de missa *illustris princeps* atque in tenore secundi *Agnus* de missa *le souvenir*, quas celeberrimis cantoribus Leonis decimi Pontificis Maximi misimus, pernotatum est. (Franchinus Gafor, Apologia adv. Joannem Spatarium.)

2) Codex No. 11883.

3) Canti cento cinquanta fol. 79 (Venetiis 1503; einziges Exemplar in der k. k. Wiener Hofbibl.). Der Bass ist ausdrücklich mit „**Lome arme**" bezeichnet.

Gesellschaftslieder ist auch die noch schwarze Notirung der ältesten erhaltenen Arbeiten dieser Art. Die Niederländer hatten von jeher viel Sinn für Hausmusik, für Gesellschaftsconcerte. Das Einzige, was dafür aufzutreiben war, bestand eben nur in beliebten weltlichen Liedern. Darüber einen Gesang „*supra librum*“ zu improvisiren, wäre den immerhin kunstgeübten Gesangfreunden doch eine zu schwere und zu wenig ergötzende Aufgabe gewesen; hier musste die *Res facta*, die geschriebene Composition aushelfen. Von dem angeborenen, von Guicciardini gepriesenen glücklichen Talente unterstützt, führte man in heitern Gesellschaften, in den Salons, wie wir nach heutiger Weltsitte sagen müssten, künstliche polyphone Singstücke aus und freute sich, sowohl den bekannten und beliebten Liedern in einer so geistreichen Markirung zu begegnen als die eigene Geschicklichkeit daran zu beweisen, wobei sich, echt niederländisch, keiner auf Kosten des andern vordringlich erwies, sondern alle für einen, einer für alle einstanden. Nicht einmal die Präpotenz, welche die Oberstimme durch Zuweisung der bekannten Melodie erhalten hätte, liess man zu; die Volkweise lag im Tenor, jede Stimme war gleich wichtig und keine davon blosse Begleitung.

Als sich diese Singemanier, was ohne Zweifel sehr bald geschah, die allgemeine Gunst erworben, wollte man dergleichen statt des armseligen Fauxbourdons oder des doch immer nur auf gut Glück auszuführenden improvisirten Contrapunkts auch in der Kirche hören. Die Tonsetzer, gewohnt weltliche Lieder zu verarbeiten, nahmen solche auch für ihre Messen; sie mochten ihnen für die neue Compositionsweise handlicher und sogar oft zweckmässiger scheinen als die Sequenz- und Prosamelodien des Kirchengesanges, auch hatten ja die schon früher in Frankreich zu Ritualmelodien „eingezwängten gemeinen Tripeln und Motete“ an Aehnliches gewöhnt. Anstoss daran zu nehmen, fiel vorläufig Niemandem ein, so wenig als es einem Menschen in ganz Gent einfiel, darüber Lärm zu machen, dass auf dem weltberühmten Flügelaltare mitten unter den Bildern der Heiligen und Engel höchst gemüthlich der wohlbekannte Herr Jodocus Vyts mit seiner Frau Lisbette (als Donatoren) knieten und ihren Theil Verehrung mit in Empfang nahmen. Der Niederländer mischte sich und sein eigenes derbes, kerngesundes Leben ganz unbefangen unter das Heilige, und es erregte nicht das geringste Bedenken, wenn auf dem Bilde eines Flügelaltars Maria den Gruss des Engels in einer saubern niederländischen Stube entgegennahm, Christus von Pilatus vom Söller irgend eines niederländischen Rathhauses herab dem Volke vorgestellt wurde, oder wenn er das Mahl zu Emaus in einer echt niederländischen Taverne einnahm. Ist es dann ein Wunder, wenn das Volkslied eben so naiv und unbefangen auf

den Kirchenchören Platz nahm, ohne dass ein Bischof oder Erzbischof trotz jenes Decretals des Papstes Johann XXII. etwas dareinzureden fand? Der Werth der Compositionen, der Ruf der niederländischen Musiker bahnte dieser Art Musik den Weg auch bis selbst in die päpstliche Kapelle, wo man vermuthlich Einsprache erhoben hätte, wenn die neue Manier dort zuerst ihre Versuche hätte anstellen wollen, statt als ein Fertiges und Anerkanntes mit den niederländischen Sängern über die Alpen herüberzukommen.

Hier, in der päpstlichen Capelle, haben die Niederländer jene echte hohe Kirchenmusik ausbilden helfen, die auf ihrem Gebiete bis heute unübertroffen ist. Schon in der ersten niederländischen Schule zeigen sich die zukunftreichen Anfänge des Stiles, den man als *Stile da Cappella* zu bezeichnen pflegt: ein Stil, der nach einer beinahe zweihundertjährigen Entwickelung seine höchste Verklärung in Palestrina gefunden hat, um sodann bald genug von einer ganz neuen Tonkunst, wesentlich weltlichen Ursprungs, verdrängt zu werden.

Von Wilhelm Dufay, dem glänzenden Morgenstern der ersten niederländischen Schule, zu Palestrina geht jene stetige Entwickelung in einer Reihe edler Meister und bedeutender, selbst herrlicher Kunstwerke; sehr analog wie gleichzeitig auf dem Gebiete der Malerei eine ähnliche von den alten florentiner und sienenser Malern zu Raphael Sanzio geht.

In den Werken dieser Schule tritt endlich eine vollständig ausgebildete Kunst hervor. Es ist kein Widerspruch, wenn im Einzelnen vielfach Befangenes und Unentwickeltes nachzuweisen ist, und wenn diese so eben als vollständig ausgebildet bezeichnete Kunst doch selbst erst wieder nur als der Anfang einer fast zweihundert Jahre dauernden Entwickelung erscheint. Vollständig ausgebildet ist sie in dem Sinne, dass die ihr angehörigen Tonsetzer nicht mehr tastend und experimentirend nach den Gesetzen der Kunst suchen, sondern im vollen bewussten Besitze der Kunstgesetze das ihnen entsprechende Kunstwerk zu schaffen vermögen. Hier treten zum ersten Male Musiker auf, die nicht Scholastiker, nicht Akustiker, nicht Mathematiker, nicht Archäologen, sondern wirkliche Künstler sind. Daher haben sie auch Arbeiten geliefert, welche den Rang giltiger Kunstwerke für alle Zeiten einnehmen.[1]) Es ist in diesen Arbeiten, bei noch knospenhaft unentwickelten Formen, eine eigenthümliche

1) Kiesewetter (Gesch. d. Mus. S. 49) will eben auch nichts anderes sagen, wenn er in seiner ruhigen Weise bemerkt, dass man die Compositionen dieser Schule „noch heute ohne Anstoss, ja mit Wohlgefallen hören kann“: den Arbeiten eines Dufay gegenüber allerdings ein etwas kühles Lob.

Holdseligkeit, etwas, das an Rosenwangen und Blauaugen aufblühender Mädchen erinnert. Auf ihrem Gebiete ist diese Schule ein Seitenstück zu der gleichzeitig und ebenso plötzlich hervortretenden Cölner· Malerschule, deren vorwiegenden Charakter Kugler im sich aussprechenden „Idealismus" findet. Idealismus ist der Grundzug auch jener Tonwerke.

Der Tonsatz beschränkt sich zuweilen noch auf die alterthümliche Anordnung in drei Stimmen, wo sich über den gegebenen Tenor eine höhere Stimme (*Superius*), unter ihn eine Grundstimme *(Basis)* stellt, oder wo sich diese zweite Gegenstimme zwischen den Tenor und die Oberstimme als Contratenor einschiebt (Messe Omme armé von Faugues, Messe von Binchois, eine Anzahl weltlicher Lieder von Dufay u. s. w.). Insgemein aber tritt der Satz vierstimmig auf.[1]) Fünfstimmige Compositionen sind seltener, in solchen erscheint der Tenor als Spruchsatz, der irgend einen eigenen Text und Satz immer wiederholt. So singt bei Eloy der Tenor durch eine ganze Messe dieselbe Notenphrase mit dem Texte „*Dixerunt discipuli*" in Haltenoten, während die anderen vier Stimmen in bewegterer Satzweise contrapunktirend den Ritualtext der Messe *Kyrie* u. s. w. hören lassen. (Dieselbe Anordnung behält noch Jacobus Barbireau [starb 1491] für seine streng alterthümliche fünfstimmige Messe „*virgo parens Christi*" bei.) Zur Abwechslung kommen im Verlaufe eines längeren Werkes auch wohl zweistimmige Theile, Sätze „*duarum vocum*" vor (das eine *Agnus* der Messe *Ecce Ancilla Domini* von Dufay). Die Compositionsweise ist streng diatonisch über den Gregorianischen Gesang, sie bewegt sich daher in den Kirchentonarten. Hiernach bezieht sich der Gesang auf die vier Finaltöne *D, E, F, G,* wird aber auch mit Beibehaltung der Tonreihe auf die Oberquarte transponirt, statt *D E F G* auf *G A B C* mit einem vorgezeichneten *b* (*Cantus mollis)*. Gesänge über die Tonreihe von *A* und *C* kommen auch, aber seltener vor. Bei der auf *G* bezogenen Tonart wird, wenn es Unterscheidung vom transponirten *C* und Kenntlichmachung des Myxolydischen gilt, nebst dem auf die zweite Linie gesetzten *G*-Schlüssel auch noch das *b* auf die fünfte Linie gesetzt (Dufay's Messe „Tant je me deduis"). Wird im Laufe eines längeren Stückes vorübergehend eine andere Tonart berührt, so ist es immer eine solche, die auf einer der diatonischen Stufen ihren

1) Schon Elias Salomonis hielt den Satz zu vier Stimmen für den wahren, wesentlichen; doch geht er darin zu weit, dass er den Satz verficht: ein mehr als vierstimmiger Gesang sei gar nicht möglich (man sehe die betreffenden Stellen bei GS Bd. 3. S. 58).

Sitz hat. Oft ist die Wendung von Dreiklang zu Dreiklang von frappant feierlicher Wirkung. Der richtige Gebrauch der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen (Accidentien) ist dabei von grosser Wichtigkeit. So lange der Gregorianische Gesang im Einklange gesungen worden, konnte die allerstrengste Diatonik mit starrer Consequenz festgehalten werden. Im mehrstimmigen Gesange war solches nicht möglich, ohne das Ohr durch widernatürliche Zusammenklänge unerträglich zu beleidigen.[1]) Man griff zu dem Auskunftsmittel der *Musica ficta*, und dass sie den Meistern der ersten niederländischen Schule etwas Gewohntes war, beweisen die zwar nicht häufig aber doch in einzelnen Fällen im Laufe eines Tonsatzes an zweifelhaften Stellen ausdrücklich beigesetzten Zeichen.[2]) Dagegen wurden bei Cadenzen die Erhöhungen stillschweigend vorausgesetzt und nie ausdrücklich vorgeschrieben, ebenso wenig das *fa* (bei *h* und *e*), wo es sich nach der allgemeinen Regel von selbst verstand. Dergleichen galt als löbliche, ja unentbehrliche Praxis, wie sie der tüchtige Sänger immer haben musste.[3]) Pietro Aron, der berühmte Florentiner, der freilich einer bereits fortgeschrittenen Epoche angehört, kommt in dem Anhange (*aggiunta*) der zweiten Auflage seines Toscanello (erste Aufl. 1523, zweite 1539) darauf zu sprechen. „Gott lasse uns", sagt er, „nachdem er uns im Allgemeinen geoffenbart was gut und was böse sei, im Einzelnen die Freiheit nach unserer Einsicht zu handeln und das Gute oder das Böse zu wählen. So sei es in der Musik mit den Zeichen (*Segnali* ♯ und ♭). Wer, wo mehrere Wege führen (*più strade da potere caminare*), nicht genau weiss, welches eben der rechte Weg sei und wo er sich hin zu wenden hat (*per quel paese andare*), werde sehr leicht auf Irrwege gerathen. Die Componisten meinen freilich, ihre Gesänge müssen von Sachverständigen und geübten Ausführenden wohl verstanden werden (*che gli loro canti habbino a essere intesi da gli dotti e buoni pratichi),* aber es sei doch besser die Accidentalen ausdrücklich beizusetzen."[4])

---

1) Das natürliche Urtheil des Gehöres wurde keineswegs unterschätzt. Adrian Petit-Coclicus, Josquin's verdienstvoller Schüler und selbst ein tüchtiger Lehrer sagt (Einl. des Comp. mus.): Adhibebit enim semper suarum aurium judicium. Aures enim quid recte, quid secus fiat, facile intelligunt et sunt artis canendi magistri. Vgl. Galliculus Isag. Lips. 1520. c. 2.

2) Z. B. gleich im ersten Kyrie der Messe Se la face ay pale von Dufay im Alt ein ♯*f*, im Bass ein ♭.

3) . . . „come si veda in alcuni, che questo molto bene fanno", sagt Aron (Toscanello II, 20).

4) Im 20. Capitel des 2. Buches des Toscanello (De la natura del Diesis) redet er von der „accidental figura" und bemerkt, dass die Diesis eigentlich guten Sängern gegenüber für selbstverständlich genommen werde: Benche tal segno appresso gli dotti e pratichi cantori manco e di bisogno, ma sol si pone perchè forse il mal prattico et non intelli-

Nur durfte dadurch der Charakter des Kirchentones nicht zerstört werden, darum machen die alten Meister bei dem phrygischen Ton (auf *E*) die Cadenz nicht mit der Dominante, sondern mit den Dreiklängen der zweiten oder vierten Stufe, weil das Subsemitonium ♯ *d* den Accord *H* ♯ *d* ♯ *f* bedingen würde (nicht *H* ♯ *d f*), gerade *f* (die kleine Obersekunde) aber der charakteristische Ton des phrygischen Modus ist. Das Charakteristische der Tonarten ist die Verschiedenheit der Arten von Quarten und Quinten, aus denen sie zusammengesetzt sind: diese hat daher auf die Cadenzbildung wesentlichen Einfluss.[1])
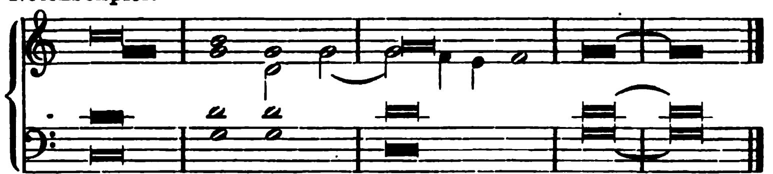
---

gente cantore non darebbe pronuntia perfetta a tal positione over syllaba, perchè essendo naturalmente dal mi et sol un semiditono, senza quel segno esso cantore non cantarebbe altro che il suo proprio, *se gia l'orecchio non gli dessi aiuto.* Man sieht aus dieser Behauptung einer grossen gleichzeitigen Autorität, dass also Kiesewetter den Ansichen der Alten nicht zu nahe tritt, wenn er S. 48 seiner Musikgeschichte nachdrücklich darauf aufmerksam macht, dass die Sänger ja „für Menschenohren und zwar für geübte Menschenohren sangen" und dass also noch ganz andere Rücksichten in's Spiel kamen als eine vermeintlich unbeugsame diatonische Consequenz auf Kosten des Ohres, und dass man in jenen Compositionen nicht „diatonische Stereotypen, wie ein Clavier ohne Obertasten" sich vorstellen dürfe. Durch eine solche Modifizirung wurde nach Aron's Auseinandersetzung die Note an sich n i c h t, sondern nur das Intervall geändert, perchè quel segno non accresce et diminuisce la nota (er lässt es für beides gelten: qual sia la nota augmentata o diminuita; in Hobrecht's Ave regina in den Canti cento cinquanta kommt es gleich anfangs wirklich in der Bedeutung eines ♭ vor), oltre al suo valore, ma bene accresce et diminuisce il spatio et intervallo tra nota e nota apparente, in quanto *alla imaginazione* et *operazione*, ma non in quanto alla sua apparente locazione (Agg. del Tosc.). Prätorius im Syntagma (3. Th. S. 81) erklärt die ausdrückliche Beisetzung der Accidentalen für hochnöthig, :„nit allein vor die Sänger, damit dieselben in jrem Singen nit interturbiret werden: sondern auch vor einfältige Stadtinstrumentisten und Organisten, welche Musicam nit verstehen, viel weniger recht singen können, und dahero, wie ich selbsten zum öfteren gesehen und erfahren, keinen Unterscheid hierinn zu machen wissen: Zu geschweigen dass der Componisten ihre Composition also beschaffen, d a s s d i e s e b e i d e S i g n a C h r o m a t i c a a n e t l i c h e n O e r t e r n g e b r a u c h e t, a n e t l i c h e n a b e r n i c h t i n A c h t g e n o m m e n w e r d e n d ü r f e n." Prätorius erzählt, dass viele Componisten das Beischreiben der Zeichen sogar ausdrücklich verboten; jeder wisse ja, dass zur Cadenz der Schlusston einen Halbton vor sich verlange, dass ein Triton zu vermeiden sei. Die Schreibart ist in der That nachlässig genug. So setzt z. B. Joh. Gero im Verlaufe seines Ave Maria einmal ausdrücklich ♭ vor eine Note und unterlässt es späterhin, wo sich die Stelle Note für Note wiederholt. Solcher Beispiele liessen sich fast zahllose anführen.

1) Aron, Toscanello II, 18. Umständlich handelt Aron über die Cadenzen auch im 39. Capitel des 2. Buches seiner Libri tres de institutione harmonica (Bononiae 1516) fol. 50. v. Er sagt hier unter anderm: „Sciendum autem illud est, cadentias omneis, quae terminatae per tonos monstrantur, debere suspendi et primum quidem secundum ordinem locum tenet Re Vt Re. Sequuntur autem Mi Re Mi. Sol Fa Sol. La Sol La. Quae vero per semitonium pronunciantur, suspendendae non

Die wichtige Regel, dass eine Stufe über *fa* stets *la* zu singen ist, war den Meistern der ersten niederländischen Schule geläufig, wie Stellen ihrer Compositionen zeigen, wo zur Vermeidung des Tritonus nothwendig *fa* gesungen werden muss, und gleichwohl kein *b* vorgezeichnet ist. Aber dieses „*semper est canendum fa*" galt doch nicht so ausnahmlos, es gab Combinationen, wo eine Note *super la* doch das Intervall eines ganzen Tons zu singen war; auch hier wurde den Sängern ein feines Unterscheidungsvermögen zugetraut.[1]) Im dritten authentischen Ton (von *F*)
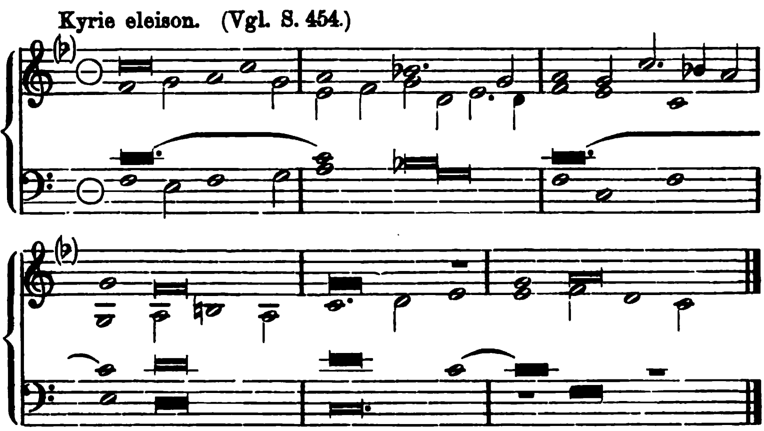
---

sunt, sicut Fa Mi Fa, nam haec quidem naturalem secum habet suspensionem". Dass unter dieser Suspensio die Erhöhung um einen Halbton zu verstehen sei, zeigt nicht nur der Zusammenhang der Stelle, sondern ganz ausdrücklich die Aggiunta des Toscanello. Aron giebt hier das Notenbeispiel:



und bemerkt dazu: „che quella ultima breve (im Alt), o veramente intervallo ultimo habbia a essere sospeso" d. h. als vorletzte Note ist *fis* zu singen.

1) Lucas Lossius (Erotemata mus. pr. 1570) sagt darüber lib. I, 2: Si vocem la una tantum notula excesserit, ea *plerumque* fa canitur, *videlicet ubi cantus natura admittit,* alioquin harmonia contrariis vocibus offenditur, et sic tritonos, quintas imperfectas et similes dissonantias edit. Die Ausgabe Norib. 1563 liest freilich: canatur per fa (ohne plerumque). Ein lehrreiches Beispiel enthält gleich der Anfang des Kyrie Tant je me deduis von Dufay:
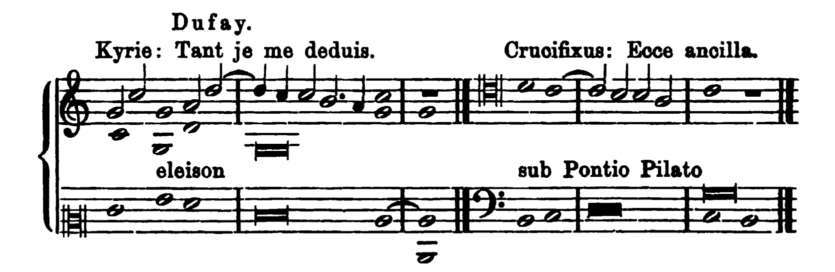
Kyrie eleison. (Vgl. S. 454.)



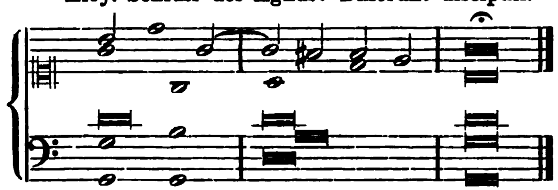
(Im Original sind die Accidentien nicht beigesetzt.) Der Sopran muss nach der Regel im zweiten Tempus *b* singen, dagegen der Alt im vierten

der „lydischen“ Tonart trat der Tritonus *f—h* schroff zu Tage, er wurde daher zum *b*, der reinen Quarte, gemildert. Glarean bemerkt, dass man „den lydischen Ton wie in gemeinsamer Verschwörung gleichsam des Landes verwiesen habe.“ Die also entstehende Tonleiter entsprach aber der natürlichen Skala von *C*, so wie die Einmischung des *b* in Skala von *D* dieses der Skala von *A* entsprechend gestaltete. So erwarben sich auch diese zwei Tonreihen das Bürgerrecht. Zweifelhafter ist es, inwieweit bei bloss leitetonähnlichen Appoggiaturen (z. B. *d c d e* | *f*) etwa Erhöhungen gesungen wurden. Hierüber fehlt, ausser der allgemeinen Verweisung auf's „Ohr“, jede feste Regel und scheint dem Geschmacke und der Einsicht der Sänger in der That ein grösserer Spielraum gestattet worden zu sein.

Ein sonderbarer Idiotismus ist eine oft vorkommende Cadenzbildung, bei welcher zwischen den Leite- und Schlusston die kleine Unterterz des letzteren, beziehungsweise die grosse Sexte des Grundtones eingeschoben wird.







Diese Cadenzform,[1] [welche, wie Fr. X. Haberl, treffend bemerkt hat, auf Eigenthümlichkeiten des Cantus Gregorianus zurückzuführen ist], erscheint stereotyp in den ältesten italienischen Com-
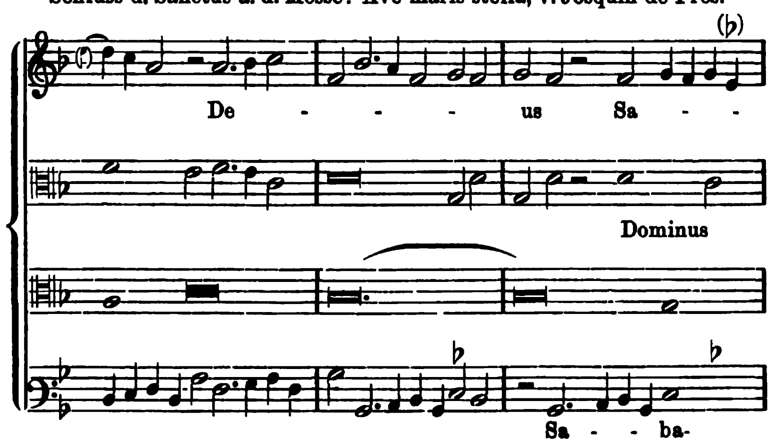
anscheinend gegen die Regel *h*. Woher die Unterscheidung? Weil im Alt der Rückgang (nach *a*) nur ein scheinbarer, nur eine Zwischenstufe vor $\bar{c}$, und der Gang in der That aufsteigend ist. Das *b* im Discant bewirkt, dass auch der Tenor *b* singen muss u. s. w.

1) Vgl. VS I, 506, Anm. 1.

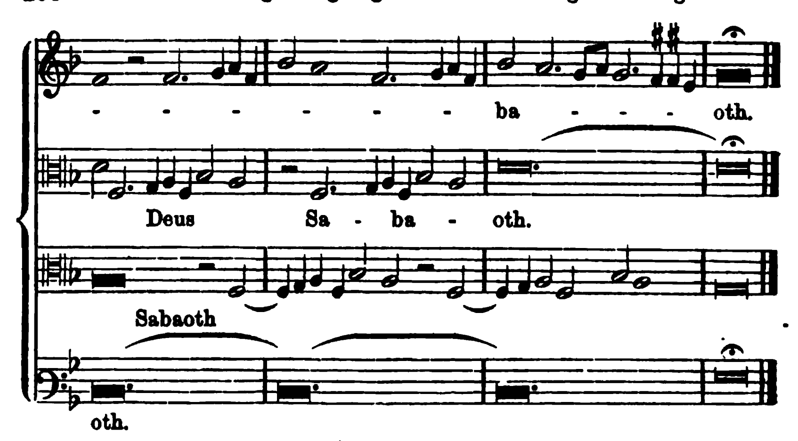
positionen des 14. Jahrhunderts (z. B. bei Francesco Landino), wie in den ältesten französischen, niederländischen und deutschen[1]) aus der Epoche unmittelbar vor Dufay (z. B. in jenem vorerwähnten „mais qui'l vous viengne"; in H. de Zeelandia's „een meysken"), sie prävalirt noch entschieden in den muthmaasslich ältesten Chansons Dufay's und Binchois'. Sie klingt uns sehr fremdartig, weil sie den Zusammenhang des accordmässig und natürlich geordneten Schlusses unterbricht. Damals, wo man von einer Harmonielehre noch lange nichts wusste, konnte sie, wenigstens theoretisch genommen, nichts Bedenkliches haben.

In den ausgebildeteren Chansons (z. B. Dufay's Cent mille escuts) und in den Kirchenstücken der Meister der ersten niederländischen Schule theilt demgemäss diese aus einer noch älteren Kunstepoche ererbte Schlussform die Herrschaft mit jener vollkommen und schön ausgebildeten, für den niederländischen und den aus ihm hervorgegangenen Cappellastyl so charakteristischen stets wiederkehrenden und stets wirksamen Cadenz $\overset{5}{\underset{}{\overset{4\;3}{V}}}$ | I und $\overset{7-6}{\overset{3}{II}}$ | I. Von dieser Form des Tonschlusses mehr und mehr verdrängt, blieb die ältere Cadenzbildung mit der „sonderbaren Wechselnote", wie sie Kiesewetter nennt, bis in das 16. Jahrhundert unvergessen, von 1500 an kam sie allmählich ausser Gebrauch, sie erscheint hier meist mit der kleinen Eigenheit, dass die letzten Noten in Semiminimen gesetzt sind:
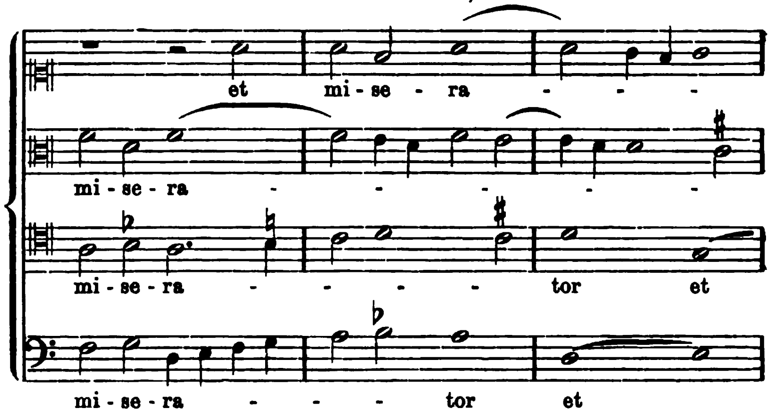
Schluss d. Sanctus a. d. Messe: Ave maris stella, v. Josquin de Près.
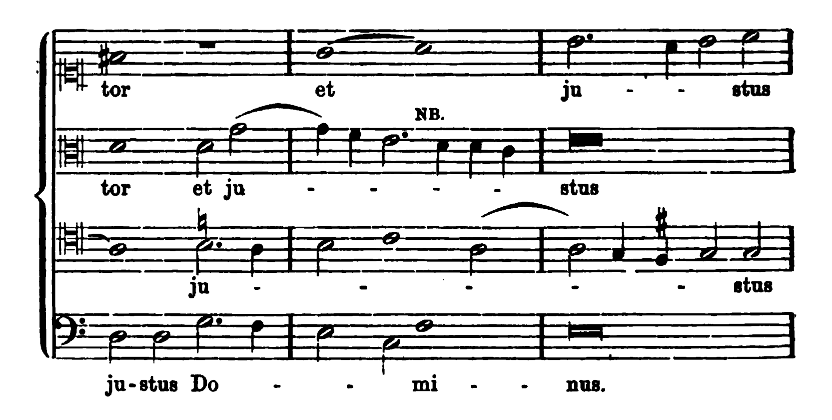


1) Vgl. Locheimer Liederbuch in: Jahrb. f. mus. Wiss. hrsg. v. Fr. Chrysander Bd. 2. Leipz. 1867 S. 1 ff.



Aus der Motette: Exortum est in tenebris, von Leonard Barré 1543.





Die Ansicht, als sei diese Cadenzform eine Folge der Scheu vor dem Gebrauche des Subsemitoniums als fingirten Tones, um die strenge Consequenz der Kirchentöne nicht zu verletzen, wird ganz einfach durch den Umstand widerlegt, dass sie auch auf *f* und *c* vorkommt, wo das Subsemitonium *e* und *h* doch ohne Fiction im System liegt (Schluss der Chanson qu'il vous viengne und des Benedictus aus Ecce ancilla u. s. w.). Sie müsste doch wohl aus gleichem Grunde vor allem im Gregorianischen Gesange selbst vorkommen. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Aus dem Grundsatz bei Aron, Ornitoparch u. A., dass die Sexte gern in die Octave fortschreite, ist sie auch nicht zu erklären, weil diese Cadenz wohl auf der Sexta toni beruht, im Moment des Auftretens aber nie im Zusammenklange einer Sexte erscheint. Sie bleibt einstweilen räthselhaft.

Der Tonsatz ist streng polyphon; ein Unisono zweier oder mehrerer Stimmen kommt nie und nirgends vor. Wie nun aber der polyphone Tonsatz seinen Ursprung darin hat, dass den Tönen eines gegebenen Cantus firmus in einer oder in mehreren Gegenstimmen für zulässig gehaltene oder wirklich zulässige Intervalle entgegengestellt wurden, konnte sich die Polyphonie erst dann zu etwas Schönem gestalten, als man durch anhaltende Uebung dahin gekommen, in den Gegenstimmen die Intervallfolge nicht nur möglichst fliessend, sondern selbst wieder zu einer selbständig durchgeführten Melodie zu gestalten, die mechanische Arbeit des ehemaligen Organisirens und Discantirens zu künstlerischem Schaffen zu erhöhen. Spuren dieses Ueberganges machen sich noch in der ersten Schule fühlbar: bei Eloy, einem tüchtigen Meister derselben, haben die Sätze im Ganzen einen befriedigend ansprechenden, selbst einen gewissen solennen Klang; im Einzelnen aber lassen die Stimmen fliessenden Gesang bedeutend vermissen, sie haben durchweg noch schroffe, harte Contouren.[1] Das war freilich gar sehr Sache des individuellen Talentes; bei Dufay, gerade dem frühesten Meister der Schule, fliessen die Stimmen in schönem Maasse, in reinem Wohllaut von Absatz zu Absatz hin, sie haben eigenthümlich ariosen Zug, der sogar noch bemerkbarer wird, wenn man sie einzeln in's Auge fasst, als im Zusammenhange, wo zuweilen hohle Zusammenklänge oder über's Knie gebrochene Harmonien der Schönheit der Gesammtwirkung Eintrag

1) Man sehe die beiden von Kiesewetter, Gesch. etc. Beil. 6a u. b (Ausg. 1846: 8 a u. b) mitgetheilten Sätze Eloy's. Baini geht indessen ohne Frage viel zu weit, wenn er behauptet, dass die Melodien dieser ganzen Schule „meist ohne Cantilene, schwerfällig und hart, die Phrasen ohne Bedeutung sind“. Er ist zwar so billig, wenigstens Dufay's Compositionen als erfreulichere Ausnahmen gelten zu lassen. Er hätte dann aber gerechterweise auch Vincenz Fangues nennen sollen, Anderer zu geschweigen.

thun. Wie hier nun drei bis vier Melodien wie Ströme nebeneinander hinziehen, zeigt sich auch hier schon eine ausgebildete Kunst.

Die späteren Theoretiker glaubten, aus den Werken der „Alten", d. i. der älteren Niederländer, die Regel abstrahiren zu sollen, dass man mit dem Sopran anzufangen habe, wonach der Tenor, dann der Bass, zuletzt der Alt successiv eintreten.[1] Aber nicht nur Dufay, Faugues u. s. w., sondern auch noch die Meister, welche den Uebergang zur zweiten Schule vermitteln, wie Busnois, Caron u. s. w., lassen gern alle Stimmen gleich mit einander beginnen, oder aber zwei oder drei Stimmen, denen sich wenige Tempora später der Tenor gesellt u. s. w. Die Stimmen gehen insgemein jede ihren ganz eigenen Weg ohne irgend welchen inneren thematischen Nexus mit den übrigen; auch hierin liegt noch eine Reminiscenz an die Entstehung aus dem *Cantus supra librum.* In Dufay's Messesätzen zeigen sich, wenn er nicht etwa einmal zwei Stimmen zu einem ganz strengen, aber dann doch nur kurzen Canon verbindet, eben nur keimartige Ansätze zu Imitation und thematischer Arbeit. (Auffallend reich an imitirenden, sehr glücklich angebrachten Einsätzen ist sein sehr merkwürdiges weltliches Lied von den „hunderttausend Thalern."). Fast gleicht es einem blossen Zufall, wenn gleich beim Anfang des *Kyrie tant je me deduis* der Bass das Liedmotiv gleichzeitig mit dem Tenor und zwar gegen diesen in vierfacher Verkleinerung, aber nur durch zwei Tempora und nur die ersten sechs Noten davon hören lässt.[2] Die musikalische Consequenz des Satzes, die man später in thematischen Durchführungen u. s. w. suchte, war einstweilen genugsam, freilich aber nur äusserlich gewahrt, wenn nur der gegebene *Cantus firmus* durch den Satz treu und sorgsam beibehalten wurde: er bildete den sichern Kern, an den die anderen Stimmen krystallisirend anschossen. In Dufay's Messe *Omme armé* singt der Tenor im ersten Kyrie einfach sein Lied ab, nur gegen den Schluss hin treten etwas bewegtere Gänge ein. Im *Christe* führen die zwei höheren Stimmen 31 Tempora lang einen freien Satz durch, dann tritt der Tenor und ein Tempus, später der Bass hinzu, ersterer mit einem Fragment des Liedes. Im zweiten *Kyrie* singt der Tenor das Lied zweimal nacheinander, das erstemal nachdem er fünfzehn Tempora pausirt,

---

1) Modulatio . . . secundum veterum morem et institutionem primum quidem a cantu inchoanda est. Subsequi tenor debet. Tertio loco Bassus. Quarto demum qui dicitur Altus . . . Nostri tamen temporis compositores facile deprehenduntur hanc non servare veterum consuetudinem (Pietro Aron, de inst. harm. III, 10).

2) S. Notenbeispiel S. 457.

dann, ohne die Vorpausen, doppelt verkleinert in den Notenwerthen, was Dufay durch das Motto' ausdrückt:
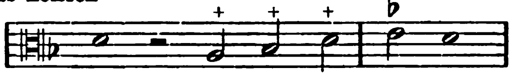
Canon: ad medium referas; pausas linquendo priores. [1])

Die Combinationen dieser Stimmen geben durchsichtige, klare Harmonie, die tadellos rein ist, aber nicht immer auch durch Klangfülle schön zu heissen verdient, obwohl die magern oder schroffen Stellen, die kindlich unbeholfenen Wendungen, welche durch eine eingeschobene Terz u. dgl. so ganz leicht zu verbessern wären und die eben auf Rechnung der noch kindlichen Kunst kommen, doch nur zwischendurch vorbeigehen, und der natürliche Sinn und Schick der Meister sich doch vorwaltend in Harmonien von überraschend edlem Klange bewährt. Quintparallelen werden durchaus gemieden, [2]) es wird ihnen durch

---

1) S. die Beilage S. 8. Kiesewetter (S. 49) erwähnt dieses Räthselmottos: „dahinter ich zwar das vermuthete Kunststück nicht fand", sagt er. Vermuthlich las er: ad medium (a. a. O. steht „medias") referas pausas; linquendo priores, und da war er freilich auf falschem Wege, der nicht zum Ziele führen konnte. Die Sache ist endlich doch so deutlich, dass Hermann Finck, der den ganz ähnlichen Canon zitirt: undecies canito pausas linquendo priores (er steht beim Et in terra in Josquin's Messe Gaudeamus) gar keine Erklärung zu geben für nöthig hält: Versus per se planus est, ergo explicatione non indiget.

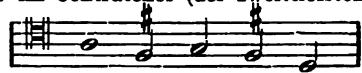
2) Die Quinten in Dufay's erstem Kyrie l'homme armé, wie es bei Kiesewetter vorkommt, stehen zu vereinzelt da, um nicht für einen Copistenfehler (wie dergleichen in den alten Notirungen leider oft genug vorkommen) gelten zu müssen. Auch stimmt das $\bar{f}$ nicht gegen den Zusammenklang $\bar{c}$ und g der zwei anderen Stimmen. Offenbar sind im dritten Tempus die drei letzten Minimen um eine Terz zu hoch angesetzt, es muss heissen



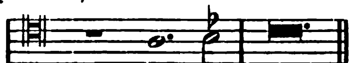
Dadurch entstehen zwar abermals Quinten gegen den Diskant, aber Quinten, wie man sie auch noch bei späteren Meistern findet und die nichts Beleidigendes haben, hier sogar energisch klingen. Bei dieser Gelegenheit seien noch nachstehende Druckfehler in Kiesewetter's Musikbeilagen (Ausgabe von 1834) bemerkt: S. IX, Syst. 1. Tact 4 muss der Alt heissen:



S. IX. (Residuum) Syst. 2 Tempus 6 muss im Alt statt *h* stehen *g*. S. XIII (Eloy. No. 6, Kyrie, Dixerunt discipuli) Syst. 1 Tempus 1, ist im Discant der Punkt bei der ersten Semibrevis wegzulassen, S. XIII, Syst. 2. Tempus 1, muss es im Contratenor (der zweittiefsten Stimme), heissen:



S. IX. Syst. 3. Tempus 5—6, muss der Tenor heissen:



Sämmtliche Druckfehler stehen noch in der 2. Ausg. (1846) s. S. XVII u. XXI.

Gegenbewegung vorgebeugt, oder sie werden durch eingeschobene Zwischentöne, die dann jedesmal Consonanzen sind, getrennt, oder durch punktirte Noten oder Syncopirungen auseinander gehalten.[1] Die Dissonanzen „erscheinen theils im Durchgange, und dann immer so, dass dissonirende Accorde auf den schlechten Takttheil kommen, was die Schule heutzutage den regelmässigen Durchgang nennt; theils kommen aber auch schon dissonirende Accorde als Verzögerungen eines consonirenden Accordes zum Vorschein, wie z. B. $\begin{smallmatrix}4 & 5 & 6 & 7\\ 2, & 4, & 5, & 3\end{smallmatrix}$ und zwar sind solche gehörig vorbereitet und aufgelöst, so regelmässig, als es noch heutzutage die musikalische Grammatik nur immer fordert“.[2] Durch dieses unermesslich wichtige, mit voller Sicherheit verwendete Kunstmittel, durch die so energisch Widerspruch und befriedigende Lösung bringenden Vorhalte bekommen die Compositionen hier zum erstenmal das Ansehen des fertigen musikalischen Kunstwerkes. Unter den Consonanzen nimmt nächst der Octave, theoretisch richtig, die Quinte den Vorrang ein, daher Anfang und Schluss der Tonsätze sich auf diese Intervalle beschränkt: denn, lehrte die Theorie, jeder Abschnitt soll in vollkommener Consonanz beginnen und schliessen.[3] Die Terz galt aber als unvollkommene Consonanz.

---

1) Ein Meister der zweiten Schule Brugher oder Bruhier (wohl in der Capelle Leo X., denn Theophil Folengo nennt ihn als „Broyer“ mit unter der „Leoninae squadra capellae“ vgl. Merlin Cocai (pseudon. f. Th. Folengo) Le opere maccheroniche, Mantova 1882 f. II, S. 105) hat in seiner Messe *Mediatrix nostra* davon sehr sinnreich Gebrauch gemacht. Im Kyrie singen Bass und Tenor den C. f. in reinen Quinten, aber durch geschickte Anwendung der weissen Note in der einen Stimme und der Nota colorata in der anderen stellen sich die Stimmen in lauter Syncopen gegeneinander, wodurch jeder Anstoss verschwindet. Die Messe findet sich in den kostbaren Musikbüchern der Ambraser Sammlung in Wien.

2) Kiesewetter a. a. O. S. 49. Auffallend ist denn doch wohl, wie Fétis ad voc. Dufay unter Berufung auf Adam von Fulda (noch mehr! mit ausdrücklichem Citate) behaupten mag, Dufay habe den Vorhalt zuerst angewendet, da doch Adam keine Silbe davon sagt. Vollends eines so grossen Gelehrten unwürdig und unkritisch ist die Berufung auf einige Verse Martins le Franc, die auch nicht entfernt beweisen, was sie beweisen sollen.

3) Tinctoris, der seine Lehren zum guten Theile aus den Werken der Meister der ersten niederländischen Schule geschöpft hat, sagt: „Omnis contrapunctus per concordantiam perfectam incipere finirique debet (de arte contrap. Lib. III. regula 1 CS. IV, 147). So auch Ornitoparchus (Micr題log. IV. 1) Omnes cantilenae partes in principio et fine veteres in concordantiis perfectis posuere, quae lex apud nos arbitraria est. Für Ornitoparchus ist das Gesetz schon „arbitrarium“. So setzt auch Franchinus Gafor (Pr. mus. III, 3) in ähnlichem Sinne als erste Regel des Contrapunktes: Quod principia uniuscuiusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas: videlicet vel in unisonum: vel in octavam, vel in quintadecimam: seu etiam in quintam ac duodecimam: quas etsi perfectae minime sunt, ipsa tamen suaviori sonoritate perfectis ascribunt. Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrarium:

Im Laufe der Stücke wird sie oft mit schöner Klangwirkung, aber doch unverkennbar mit einer gewissen Zurückhaltung zur Anwendung gebracht. Dufay liebt es, unmittelbar vor dem Schlusse in irgend einer meist einfach schönen Wendung sie klangvoll hervortreten zu lassen (Schluss des Kyrie: *Omme armé, Se la face ay pale, Tant je me deduis*). Daraus hat dann später der geniale Josquin de Près etwas überaus Schönes herauszubilden gewusst, jenes den Schluss bezeichnende und oft verlängernde innigliche, süsswehmüthige Aufseufzen einer Mittelstimme, das man den „Josquin'schen Sehnsuchtsblick“ nennen könnte (Schluss des Christe der Messen *Pange lingua*, *De beata virgine*, *Da pacem*, der Schluss des Gloria in letzterer Messe, der beiden Kyrie der Messe *Dung aultre amer* u. s. w., Schluss des Ave Maria in den Motetti C). Seine Mitschüler und Mitmeister haben ihm die Sache, wie es scheint, abgesehen: man findet den Zug vereinzelt auch bei Anton Brumel (*Ave Regina coelorum* in Petrucci's Motetti C), sogar bei dem ernst grossartigen, sonst nicht sonderlich sentimentalen Pierre de la Rue (Andeutungen davon auch schon in älteren Werken).

Die Notenschrift erlitt um diese Zeit und zuverlässig durch die Meister dieser Schule die Veränderung, dass an die Stelle der alten schwarzen Notirung (der Franco-Note, *note franconienne*, wie sie Fétis nennt) die weisse, d. h. ungefüllte Note eingeführt wurde. Dabei erhielt die schwarze Note, wo sie vorkam, die *Nota colorata*, die Bedeutung, welche bei der schwarzen Notirung umgekehrt der eingemischten weissen oder rothen Note eigen gewesen war. Die weisse Notirung verdrängt jetzt rasch die ältere schwarze. Die Zeit dieser Reform in der Notenschrift kann um 1370 angenommen werden. Die allgemein zur Geltung kommende Anwendung der weissen Note scheint aber, wie gesagt, völlig auf Rechnung der ersten Niederländer gesetzt werden zu müssen.[1])

---

namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus adtribuunt. (Für die Schlüsse gilt also das Gesetz ausnahmslos!). Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique instituerunt (man erinnere sich, dass Gafor's Buch 1496 erschien!), ut his exemplaribus comprobatur.“ (Folgen Notenbeispiele mit Anfängen $\left(\begin{smallmatrix}3 & 6 & 10\\ 1 & 1 & 1\end{smallmatrix}\right)$. Eloy schliesst sein Agnus „dixerunt“ mit dem Accord $G\ g\ \bar{d}\ h\ \bar{g}$, vielleicht aber ist das h im Alt für einen Copistenfehler zu halten, und dass der Schlussfall des Altes nicht heissen soll $\bar{d}\ h$, sondern $\bar{d}\ g$.

1) Wenn in der folgenden Darstellung des Mensuralsystems der weissen Notirung sich einzelne Lehren und Regeln wiederholen, die schon bei Besprechung der schwarzen Notirung vorgekommen sind, so möge man solches dem Streben nach möglichster Deutlichkeit in einem so vielverwickelten und fremdartigen Gegenstande zu gute halten. Von neueren Schriften über diese Materie ist H. Bellermann's Buch „Die Mensuralnoten und Taktzeichen“, desgl. Hugo Riemann, Studien (S. 281)

Es war durchaus kein neues Notirungssystem, was jetzt in Aufnahme kam; die Note änderte die Farbe, aber nicht Wesen und Bedeutung, welche dieselben blieben. Dennoch aber nimmt sich das neuere weisse Notensystem dem älteren schwarzen gegenüber aus, wie das fertige gegenüber dem Werdenden. In der schwarzen Note arbeitete sich ein sicheres festes System aus einfachen Anfängen heraus, in der weissen Note wurde innerhalb des in seinen Grundzügen abgeschlossenen Systems alles Einzelne zu der erdenklichsten Feinheit ausgebildet und vollendet, ja bis an die Grenze möglichster Verfeinerung gerückt. Die Musikgeschichte der Epoche von 1380 bis 1600 hat gegen jede andere Kunstgeschichte das Eigene, dass sie gründlich auf Dinge eingehen muss, die an sich gleichgiltige Nebensache scheinen. Der Gehalt der Ilias bleibt derselbe, ob sie in Majuskeln oder in Cursivschrift, mit oder ohne Accentuirung aufgezeichnet vorliegt. Die Musikgeschichte aber muss sich nothwendig auf eine eingehende Darstellung der Art und Weise der schriftlichen Aufzeichnung der Tonsätze einlassen, weil diese Aufzeichnung die Gestalt und den Gehalt der Tonsätze selbt sehr wesentlich mit bestimmte, und insbesondere die Kunst der beiden niederländischen Schulen ohne genaue Kenntniss der von ihnen angewendeten Mensuralnotirung nicht einmal völlig verstanden werden kann.

Die Erfindung neuer Mensuralzeichen, die sinnreiche Anwendung der Eigenheiten der Mensuralnote beim Tonsatze, die Durchbildung eines vielgegliederten Systemes, das bis zur Spitzfindigkeit scharfsinnig durch seine Consequenz und den inneren festen Zusammenhang wie durch vollständige Befriedigung jeder daran zu stellenden Anforderung Bewunderung verdient, und aus dem durch Vereinfachung und durch Ausscheidung des Veralteten im Laufe des 17. Jahrhunderts unser heutiges Notensystem hervorging: das alles sind, wie Hermann Finck, der es noch recht gut wissen konnte, bezeugt, zum grossen Theil Verdienste der ältesten niederländischen Meister, welche diesem Zweige ihrer Kunst eine besondere Thätigkeit und viel Nachdenken widmeten.[1]) Es ist in der That bemerkenswerth, dass die muthmasslich ältesten noch schwarz notirten Compositionen Dufay's und Binchois' noch ohne alle Zeichen sind, die späteren weiss notirten schon einen feinen Gebrauch der Zeichen aufweisen und aus deren Werken Lehrer wie Tinctoris, Adam von Fulda, Franchinus Gafor

---

nicht genug zu empfehlen. Unter den ältern Autoren nehmen Sebald Heyden (de arte canendi ac vero signorum in cantibus usu libri duo Norimb. 1537 und 40) und Hermann Finck einen hohen Rang ein; schade, dass die vortreffliche Practica musica des Letzteren zu den bibliographischen Seltenheiten gehört.

1) S. Einl. (de mus. inv.) der Pract. mus. von Hermann Finck.

die Lehren schöpften und gern mit eben daher genommenen Beispielen illustrirten. Die Mensuralnotirung bietet in ihrer Ausbildung nicht nur eine vollgenügende Bezeichnung für jeden Ton nach Höhe und Dauer, sondern es sprechen sich in ihr schon an und für sich genommen als grosses, zugleich tiefsinniges und anschauliches Schema die höheren rhythmischen Ordnungen aus. Sie kann in diesem Sinne an die Lehren und Geheimnisse der alten Bauhütten (das Geheimniss des „Achtortes") erinnern, die den architektonischen Rhythmus des gothischen Domes in bestimmte Formeln fassten, wie jene den musikalischen der Messe und Motette.

Die vollausgebildete Mensuralnotirung der ersten niederländischen Schule umfasst sechs Notengestalten (später kam eine siebente und achte dazu), wovon, wie Adam von Fulda, wohl nach der Lehre der von ihm als Muster gepriesenen Niederländer annimmt, von der sogenannten Maxima abwärts, immer eine aus der anderen hervorgeht;[1]) dagegen Zarlino und Giov. Batt. Rossi die Brevis für die „Mutter" der übrigen erklären.[2])

Maxima oder *duplex longa*

Longa (das Zeichen des *Modus*)

Brevis (das Zeichen des *Tempus*)

(selten) *Semibrevis* (das Zeichen des *Tactus*)

Minima (das Zeichen der *Prolatio*)

(selten) *Semiminima.*

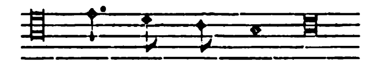
Die Brevis, welche das Maass der „Zeit" gibt, und im perfecten Tempus drei Semibreves, im imperfecten Tempus zwei Semibreves in sich fasst, ist in der That die Mutter der andern; denn die Longa ist eine Brevis mit einem Strich (*cauda*), die Semibrevis ist eine übereckgestellte Brevis, sie ist zugleich die „Taktnote", deren Dauer so lange zu währen hat als eine mässige ruhige Hebung oder Senkung der Hand. Die Maxima ist nur eine doppelte Longa, die Minima eine Semibrevis mit einem Striche. Sie gab bei der Prolatio dasselbe Dauermaass wie sonst die Semibrevis. Die Semiminima, eine geschwärzte Minima, war gar nie Grundmaass der Bewegung, sondern diente nur für rascheres Passagewerk. Die Longa selbst war das Zeichen des „Maasses" (des Modus), in dem sich das Schema des Tempus in

1) Quorum alia semper ex alia consurgit. (GS III, 360.)

2) Zarlino (Instit. harm. III, 2) sagt: „La Breve fu la madre et il principio di tutte le altre." Und G. B. Rossi (Organo de cantori S. 8): „Ma la breve ha questo di più, che si chiama madre dell altre."

höherer Ordnung wiederholt. Der Modus major regelt das Verhältniss der Longa zur Maxima; ist er perfect, so dauert die Maxima drei Longas, ist er imperfect, zwei Longas. Der kleinere Modus (M. minor) regelt das Verhältniss der Brevis zur Longa: erstere erhält den Werth von drei oder von zwei Longen, je nachdem der Modus minor wieder perfect oder imperfect ist. Die Prolation wiederholt das Schema im Verhältniss zwischen Semibrevis und Minima; es gehen wieder bei der perfecten Prolation drei Minimen auf die Semibrevis, bei der imperfecten zwei. Daher sagten die Lehrer: *Modus agit in Longas, Tempus in Breves, Prolatio in Semibreves.* Die Semiminima, da sie nie Maass der Bewegung war, galt immer nur binär, d. h. zwei Semiminimae gehen ein- für allemal auf die Minima.

Man spaltete die Semiminima in eine noch kleinere Gattung die *Fusa* (selten oder), welche Prosdocimus de Beldemandis, der gelehrte Paduaner, den wir schon unter den älteren Mensuralisten kennen gelernt, Semiminima minor nennt, wie die gewöhnliche Semiminima *Semiminima major;* während Franchinus Gafor die Fusa als *Seminima* d. i. *sejuncta* oder *separata a minima* bezeichnet, Adrian Petit Coclinus aber *Croma* (die Gefärbte) genannt wissen will. Sie ist ebenfalls in der grössern Gattung zweimal enthalten. Die Tonsetzer verwenden sie vorläufig nie zu längern Passagen, sondern nur zu raschen Verbindungen zweier Töne, wobei nur zwei Fusae gleichsam vorbeischlüpfen



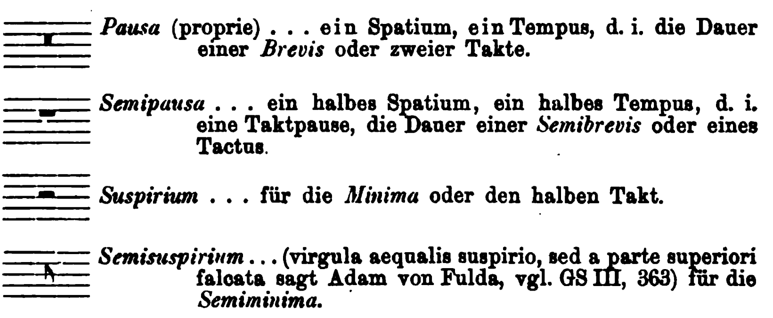
Bei den ältesten Meistern kommt sie noch gar nicht vor.

Die späteren Instrumentalisten[1]) brauchten zu ihren raschen laufenden Passagen, wie sich ihre Instrumente dafür eigneten, eine noch kleinere Notengattung, sie führten die *Semifusa* ein (sehr selten), bei Coclicus *Semicroma.*

In alle dem sind deutlich einerseits dieselben Grundzüge wiederzufinden, die wir bei der schwarzen Notirung kennen lernten (nur endlich alles ohne weiteres Tasten und Herumsuchen zu sicheren Principien fixirt), andererseits erkennen wir unschwer unser heutiges Notensystem wieder, nur dass wir, mit Beseitigung der grossen Quantitäten, erst mit der Semibrevis, der Taktnote,

1) Organarii vero, aliique plurimi, qui instrumentis utuntur musicis, etiam fusam diviserunt, ut facerent octavam notarum figuram, quam semifusam vocant quidam, varieque pingunt, maxime tamen altero adjecto unco fusae (Glarean, Dodecachord. III, 1. S. 196).

als Theilungsmaass anfangen. Die grösseren Rhythmen, die *Ritmi di due, tre, quattro* u. s. w. *battute,* treten daher bei uns in der Aufzeichnung nicht mit jener plastischen Schärfe hervor, wie es bei den grossen Notengattungen der Mensuralnotirung der Fall war. Neben den Zeichen des Singens brauchte man auch die herkömmlichen Zeichen des Schweigens, die Pausen.[1]) Sie entsprechen den Notengeltungen:



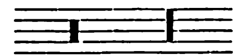
Pausa (proprie) . . . ein Spatium, ein Tempus, d. i. die Dauer einer *Brevis* oder zweier Takte.

Semipausa . . . ein halbes Spatium, ein halbes Tempus, d. i. eine Taktpause, die Dauer einer *Semibrevis* oder eines Tactus.

Suspirium . . . für die *Minima* oder den halben Takt.

Semisuspirium . . . (virgula aequalis suspirio, sed a parte superiori falcata sagt Adam von Fulda, vgl. GS III, 363) für die *Semiminima.*

Man nannte diese Häkchen *Pausas aculeatas,* und Gesänge, wo sie vorkamen, *Cantus aculeatos.* Die Knaben sangen es nicht gerne, wie Sebald Heyden bemerkt. Er unterscheidet auch schon Pausenzeichen für die *Fusa* und *Semifusa* mit zwei und drei Häkchen. Ferner für die zwei- und die dreitheilige Longa die *Pausa longa* und die *Pausa modi,* gleich vier- und sechs Takten:



Die Anwendung der letztern ist für den Modus kennzeichnend.[2]) Ein durch alle fünf Linien des Systems senkrecht gezogener Strich

1) Es ist merkwürdig, dass die Theoretiker die Pause oder vielmehr das Pausiren eigens rechtfertigen zu sollen meinen. Adam von Fulda sagt (III, 9): Sunt autem pausae ex fragilitate humanae vocis per cantores inventae . . . Primo propter refectionem anhelitus u. s. w. Lossius sagt (II, 2): Cur inventae sunt pausae? Primo propter anhelitus refectionem, ne scilicet spiritus canenti deficiat. Secundo fugarum formandarum gratia, quae mirum in modum concentus dulcedinem augent. Tertio propter difficilem notulae in compositione locationem ad duarumque concordantiarum perfectarum distinctionem, quae nusquam nisi pausae vel concordantiae alterius interpositione se sequi permittuntur. Der zweite Grund nimmt also die Pausen doch nicht blos als Nothbehelf, sondern als Kunstmittel. So sagt auch Adam (II, 11) Componens discat cantum distincte pausis ornare, quia varietatem faciunt; non minus enim laudabile est pausare quam cantare, nec accentus prosae sine pausa sit.

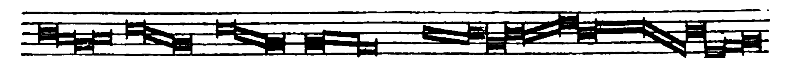
2) Schon H. de Zeelandia sagt in seinem Tractate: Item notandum est, quod non debet poni pausa semibrevis neque maior nisi in completa prolatione, neque debet poni pausa brevis neque maior nisi in completo tempore, pausa longa trium temporum in completo modo.

wird von Adam von Fulda *Pausa generalis* genannt,[1]) als Zeichen, eine Stimme habe durch ein ganzes Stück zu pausiren. Statt dessen schrieb man aber lieber ein *Tacet* (zuweilen mit einer Phrase, wie Petrus de Molu, ein Schüler Josquin's, in seiner *Missa duarum facierum „Pleni dormiunt“*, oder wie Pierre de la Rue in den Ambraser Messen, der den Sängern das Tacet immer mit irgend einem Scherze ankündigt, z. B. in der Messe *super Alleluia* [auch beim *Pleni*] dem Tenor *„nihil habentibus unde redderent?“* ein andermal mit komischem Widerspruch *„cantabit vacuus coram latrone viator“;* in der Messe de S. Job wirklich recht passend mit Hiob's Worten *„Dominus dedit, Dominus abstulit“*).

Dazu kommt noch das Zeichen des Anhaltens, das *Signum mantionis,* wie es Coclicus nennt, bei Virgil Haug *Signum convenientiae*[2]) 𝄐 und das Wiederholungszeichen (*Signum repetitionis,* bei Lossius *„Pausa repetitionis“*), wobei insgemein die Zahl der senkrechten Striche andeutet, wie oft der Satz zu wiederholen ist:

Eine ganz besondere Wichtigkeit behielten auch jetzt die oft zu sehr reichen Notengruppen combinirten Ligaturen. Bindbar (*ligabiles*) waren die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis.[3]) Neben der schrägen Ligatur (*ligatura obliqua*)

(Aus Sebald Heyden's ars canendi 1537 S. 41.)



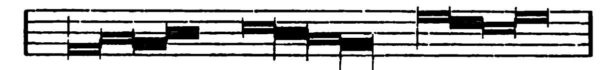
(bei welcher nach der herkömmlichen Weise immer nur der Anfang und das Ende der Figur die Stelle einer einzelnen Note

1) Lossius nimmt sogar den Schlussstrich als „Pausa generalis in fine cantus“ an. (II, 2.)

2) Haug (Erotem. Mus. Pract.) sagt: Convenientiae signum, quod indicat omnes simul voces coincidere in consonantias suaves quidem, sed non plane perfectas, atque ibi veluti spiritum quendam alacriorem excipere, (illud cantores νεῦμα appellant) ad reliqua deinde expeditius canenda. Habent sane eiusmodi νεύματα multum gratiae, si suo loco posita sunt et usurpantur. Dagegen ist für Lossius das S. convenientiae 𝄋, welches angesetzt wird, um den Anfang der Folgestimme im Canon und die Stelle des Canonschlusses anzudeuten, auch wohl ohne Canon die Stelle des Eintrittes eines Tenors (C. firmus) in den übrigen Stimmen kenntlich zu machen. Vgl. Herm. Finck, Pr. mus., De sign.

3) Quot sunt notae ligabiles? Quatuor: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis (Heur. Faber, Compendiolum). Die Semibrevis erschien aber dabei nie in ihrer eigentlichen Gestalt, sondern wurde durch die opposita proprietas angedeutet.

vertrat, und die verbindende Mitte keine Töne, sondern eben nur die Verbindung bedeutete) unterschied man auch die gerade (*Ligatura recta*)



Die Unterscheidung war darum von Wichtigkeit, weil, je nachdem die Ligatur gerade oder schräg war, der Werth der einzelnen Noten, aus denen sie zusammengesetzt war, mannigfache Modificationen erlitt, wobei noch nach den von altersher überkommenen Lehrsätzen darauf zu achten war, ob eine oder die andere Note einen Strich habe, ob dieser Strich nach unten oder nach oben gerichtet, ob er rechts oder links angebracht sei; endlich ob die Note am Anfange der Ligatur, in deren Mitte oder zu Ende stehe, oder, wie man es nannte, ob sie eine *Initialis, Media* oder *Finalis* sei, weil alles dieses den Werth der Note bestimmen half. Man fasste die hieher gehörigen Lehren in Gedächtnissversen zusammen, wie sie bei Heinrich Faber und sonst sehr oft vorkommen:

Prima carens cauda longa est pendente secunda
Prima carens cauda brevis est scandente secunda[1])
Estque brevis caudam si laeva parte remittit,
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam,
Quaelibet e medio brevis est, at proxima adhaerens
Sursum caudatae pro semibrevi reputatur.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa
Est obliqua brevis semper finalis habenda
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.

Eine Initialis ohne Strich galt als Longa, wenn die nächste Note tiefer war; stand letztere höher, so galt die Initialis als Brevis (Vers 1 und 2). Es gab Lehrer, wie in älterer Zeit de Muris, in mittlerer Adam von Fulda, in späterer Sebald Heyden, welche hier noch die Unterscheidung machten, ob die Initialis mit der nächsten Media zu einer schrägen Ligatur verbunden ist: in diesem Falle sollte, ohne Unterschied, ob die zweite Note höher oder tiefer steht, die erste stets die Geltung einer Longa, die andere die Geltung einer Brevis haben.[2]) Hatte die Initialis links

1) Bei Figulus (De Mus. pract. Norimb. 1565): Est brevis haec eadem, sed conscendente secunda.

2) Quinta regula: Obliqua ligatura, si initialis sit, cauda carens, *sive sursum, sive deorsum tendat*, primam Longam, alteram Brevem habet. (Seb. Heyden, de arte canendi [Ausg. 1537] S. 41.) Oblique vel sic praecedentes sunt longae et sequentes breves. (Adam de Fulda III, 11.) In omni corpore obliquo primus punctus sine tractu longus dicitur. (Joh. de Muris, Quaest. sup. part. mus. GS III, 305.)

einen Strich, so galt sie als Brevis, wenn der Strich abwärts ging; dagegen wurde sowohl sie als die nächste Media nur als Semibrevis gezählt, wenn der Strich aufwärts ging.[1]) Diesen einzigen Ausnahmsfall abgerechnet, galt die als Brevis geschriebene Media wirklich immer als Brevis, mochte sie in gerader oder in schräger Bindung stehen (Vers 3. 4. 5 und 6); hatte die Media aber rechts einen Strich abwärts, d. h. die Form einer Longa, so zählte sie als solche, nicht minder konnte sie Maxima sein. War eine *finalis recta* tiefer als die vorhergehende Note, so musste sie als *longa* gezählt werden, im entgegengesetzten Fall als *brevis*. Die *finalis obliqua* war stets eine *brevis*, ebenso wenn sie rechts einen Strich aufwärts hatte; ging der Strich abwärts, so war sie *longa* (Vers 7. 8. 9). Bei Gruppen von nur zwei Noten war die Finalis als Semibrevis zu nehmen, wenn ihre Initialis den Strich links aufwärts hatte (Vers 10). Waren die zwei letzten Noten (dem Podatus ähnlich) übereinandergestellt, so galt die tiefere stets als vorletzte[2]) und war ohne Strich *brevis*, mit einem Striche *longa*.

In mehrstimmigen Gesängen hat sehr oft die Schlussnote einer Stimme eine unbestimmte Geltung: der Sänger muss sie so lange aushalten, bis die übrigen Stimmen mit ihren oft noch länger fortgesetzten Tongängen fertig sind. Es gibt aber auch einzelne Ausnahmsfälle, wo die letzte Note nicht auszuhalten war, sondern die früher mit ihrem Part fertige Stimme den Rest des Satzes pausiren musste. (Beispiele: der Schluss des Gloria und Credo der Messe *Fortuna desperata* von Hobrecht, erstes Agnus der Messe *Hercules dux Ferrariae* von Josquin).

Geschwärzte Noten (*notae coloratae*) wurden im perfecten Tempus in der Bedeutung angewendet, dass die Note dadurch den vierten Theil ihres Werthes verlor, oder wie man sagen könnte, sie wurde gleich der nächstkleineren durch einen Punkt verlängerten Geltung. Die schwarze Brevis galt also so viel wie eine Semibrevis mit einem Punkt u. s. w.[3]) Man bediente sich

---

1) Das scheint willkürlich, Glarean giebt aber (S. 197) eine genügende Erklärung: „quod ideo factum est, ne unica atque sola esset semibrevis inter breves, cum suapte forma semibrevis non ligatur."

2) Es ist dies eine Erinnerung an die Neumenformen des Podatus, bei dem die tiefere Note zuerst zu singen war: Podatus continet duas notas, quarum una est inferior et alia superior *ascendendo*, sagt de Muris (GS III, 202).

3) Hermann Finck (Pract. mus. II, 10. De colore figur.) sagt: „Est autem Color nihil aliud quam plenitudo notularum, vel quod idem est, denigratio figurarum principalium" . . . Die geschwärzte Note behielt zwar nicht den Werth, aber Namen und Bedeutung: „der Mohr hört nicht auf, Mensch zu sein, weil er schwarz ist", sagt Zarlino: „La *forma* è quella, che veramente dà l'essere alla cosa: onde l'esser nera non le foglie la forma, si come il color nero non leva allo Ethiope l'essere huomo et essere rationale (Instit. harm. III, 67).

beider Schreibarten nach Belieben und Einsicht.[1]) In dem perfecten Modus und Tempus waren die geschwärzten Noten stets zweitheilig (imperfect) zu nehmen, die schwarze Brevis galt nicht mehr drei Semibreven, sondern nur zwei u. s. w.; die Schwärzung nimmt ihr also den dritten Theil des Werthes, der ihr sonst gebühren würde.[2]) Von diesem Mittel wird in der Notirung sehr oft und zuweilen in sehr sinnreicher Weise Gebrauch gemacht.[3]) Eine eigene Geltung erhielten die schwarzen Noten, wenn sie als sogenannte *Proportio hemiola* im imperfecten Tempus auftraten: sie bedeuteten dann, ohne Werthverringerung, einen Umschlag aus dem geraden in den ungeraden Takt und, wie Adam Gumpelzheimer bemerkt, einen flüchtiger und leichter zu singenden Satz.[4]) Sie sind leicht an ihrer Gruppirung von je drei und drei zu erkennen, und von den werthverringernden schwarzen zu unterscheiden.

Schwieriger und verwickelter als beim imperfecten Modus, Tempus oder der imperfecten Prolation, bei denen durch alle Notenquantitäten ein binäres Verhältniss galt, wurde Alles in der Perfection. Hier musste der Sänger fortwährend bedacht sein, die gehörigen Noten im Gesange zu dreitheiligen Combinationen so zusammenzufassen, dass beim Modus je drei Breven auf eine Longa, beim Tempus drei Semibreven auf eine Brevis, in der

---

1) Als etwas Besonderes ist die Zusammenstellung einer schwarzen Brevis und Semibrevis zu bemerken, sie bedeutet so viel wie eine punktirte Semibrevis und eine Minima. Man schrieb oder, was eben so viel war, . Hier hatte also die geschwärzte Semibrevis ausnahmsweise eine besondere Bedeutung.

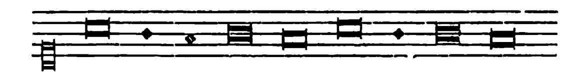
2) Sebaldus Heyden (de arte can. 1537 S. 56) lehrt: Nigredo *perfectorum* signorum Notulis tertiam partem adimit, *imperfectorum* quartam.

3) Es kommen wohl einzelne Fälle vor, wo die Schwärzung der Note verwirrend statt verdeutlichend ist, wenn nämlich Minimen geschwärzt werden, die dann Semiminimen gleichen; dergleichen ist jedoch ziemlich selten. Ein Beispiel enthält der zweite Theil von Joh. Gero's schönem Ave Maria (in dessen 1543 bei H. Scotto in Venedig erschienenen Motetten) und Gaspar's „Ave mater omnium" im Bass (bei Seb. Heyden 1540 S. 144). Auch ist zu bemerken, was Hermann Finck sagt: Quando in imperfectis signis cantilena in una parte omnes habet denigratas, tum pro communi judicio musicorum habetur aut solmisatur quasi dupla proportio, hoc est, dimidia pars valoris cantatur. (de col. fig.)
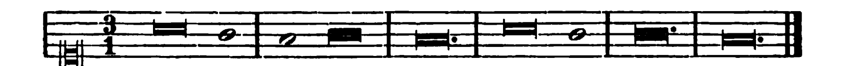
4) Hemiolia proportio eadem plane est cum tripla, nisi quod ea propter nigredinem plus agilitatis habet quam albedo (Adam Gumpelzheimer, Compend. musicae latino-germanicum. Augustae 1611. fol. 16). Es kommen aber nicht selten Sätze vor, z. B. mehrere in Hobrecht's Fortunamesse, wo zwei Stimmen das Taktzeichen 3 und weisse Noten, die beiden andern ohne geändertes Taktzeichen schwarze Hemiolen haben.

Prolation drei Minimen auf eine Semibrevis kamen, als Grundmaass der Bewegung; alle andern Quantitäten wurden zweitheilig ausgeglichen.

Um nun den *numerus ternarius* festhalten zu können, musste zu dem Auskunftsmittel der auch schon erwähnten Imperfection [1]) und zu jenem der Alteration gegriffen werden. Kraft ersterer gilt eine Note um ein Drittel weniger als sie sonst nach ihrer Gestalt und Stellung gelten würde; durch die andere, die Alteratio, welche Ornitoparchus als *altera actio* „nochmalige Geltung“ erklären will, [2]) erhält eine Note das Doppelte ihres Werthes. In einer Combination wie diese, wenn das perfecte Tempus galt,



wurde die erste Brevis durch die nachfolgende Semibrevis imperfectionirt, ebenso die zweite Brevis durch die ihr vorangehende Semibrevis; die folgende Brevis war dreitheilig, dann kam eine imperfecte Brevis nebst ihrer den *numerus ternarius* ergänzenden Semibrevis; die zwei letzten Breves zählten dreitheilig, also:



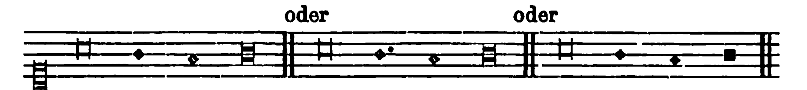
Sollte aber im obigen Beispiel die erste Brevis dreitheilig sein, so musste der Componist sie durch einen Punkt von der folgenden Semibrevis scheiden:



1) Imperfectio est notae [perfectae] partis tertiae detractio . . . I) Omnis imperfectio fit per notam aut pausam minorem. Nam similis similem non imperficit. II) Imperfectio fit in gradibus perfectis tantum, tribus modis, per notam, pausam aut colorem. III) Pausae imperficiunt notas, sed non imperficiuntur. Und im Abschnitt „de notularum colore; I. Color perfectis notulis aufert tertiam partem, imperfectis quartam.“ (Figulus a. a. O.)

2) Et dicitur alteratio, quasi altera actio, id est secundaria alicujus notae decantatio propter ternarii perfectionem (Micrologus II, 11). Figulus definirt: Alteratio est notae duplicatio. Fit propter numeri ternarii constitutionem. Accidit in gradibus perfectis, quoties duae vel tres minores majoribus interponuntur.

Um nun durch die zwei Semibreven die dreitheilige Ordnung nicht zu stören, musste die zweite Semibrevis[1]) doppelt lang, das heisst als Brevis genommen werden: das war eben die auch schon den älteren Mensuralisten wohlbekannte Alteration, und der sie bewirkende Punkt hiess *punctum alterationis*. Man alterirte die zweite Note, nie die erste: „*perché*“ sagt Aron in seinem Toscanello „*la perfezione in tutte le cose e concessa nello fine e non nel principio.*“ Wurde der Punkt, ohne dass er eine Alteration bedeutete, als Zeichen der Imperfizirung angesetzt, so hiess er *Punctum divisionis* oder *imperfectionis*. Es galt gleich, ob man schrieb



Letztere Schreibart wird öfter angewendet, um den Sänger vor dem Missgriff zu bewahren, dass er nicht die zweite Semibrevis etwa alterire.[2]) That nun der Punkt den Dienst unseres Taktstriches und war er ein willkommenes Verdeutlichungsmittel, so galt es doch für eine Art Schande, da Punkte zu setzen, wo die Eintheilung für den geübten Sänger auch ohne sie deutlich war. Solche Punkte nannte man, wie Tinctoris erwähnt, spottweise Eselspunkte.[3])

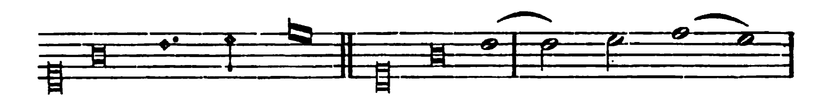
Als man sich gewöhnt, die Noten der Regel nach für zweitheilig anzusehen (denn während bei den Meistern der ersten Schule und ihren nächsten Nachfolgern die Perfection vorherrscht, gewinnt schon von Josquin an, d. i. von etwa 1480 und weiter, das imperfecte Tempus u. s. w. mehr und mehr die Oberhand), machte der Punkt hinter der Brevis, der sie als dreitheilig, d. h. als perfect kennzeichnete, den Eindruck, als habe er den Werth der Note um ein Drittel vermehrt: diese Bedeutung hat der Punkt für unsere Musik beibehalten. In diesem Sinne wurde er aber

1) Cadit ... alteratio non in primam, sed in *secundam* notam interpositam minoribus (Figulus, de mus. pr. Norib. 1565).

2) Wirklich findet sich bei Ornitoparchus (II, 12) die Alterirungsregel (10): quoties inter duas imperfectibiles due alterabiles clauduntur, absque puncto divisionis, secunda semper alteratur. Das ist aber, wie zahlreiche Beispiele zeigen, nicht überall in Anwendung gekommen.

3) Qui quidem puncti vulgariter dicuntur asinei, eo quod ipsis abutentes tanquam asini rationis expertes, ignorent, quae notae minores regulariter majores imperficiunt, aut quae in naturali perfectione sine puncto persistunt (Tinctoris, Tractatus super punct. music. cap. 15 in Joh. Tinctoris Tractatus de music. edidit E. de Coussemaker. Nova ed. Insulis (Lille) 1875. S. 195). G. B. Rossi (Org. de cant. S. 69) weist sogar Meistern wie Josquin und Morales solche Punkte nach.

auch schon als *Punctum additionis* in der Mensuralnotirung angewendet. Man sieht, dass der Punkt eine genug wichtige Rolle spielte, um schon von Tinctoris mit wissenschaftlicher Gründlichkeit in seinen verschiedenen Beziehungen dargestellt zu werden.[1]) In einzelnen seltenen Fällen vereinigte ein und derselbe Punkt verschiedene Eigenschaften in sich, z. B. der erste Punkt im 2. Kyrie der Messe *l'omme armé* von Vincenz Faugues ist zugleich Divisions- und Additionspunkt:



Pausen im Werthe von Semibreven *(Semipausae)* hatten im perfecten Tempus die imperfizirende Kraft der Semibreven selbst, ebenso im Modus die Tempuspausen die Kraft der Brevis, und in der Prolation die Halbtaktpause *(Suspirium)* die Kraft der Minima. Die Pausen selbst wurden nie imperfizirt und ebenso wenig alterirt.[2])

Alle diese Imperfizirungs- und Alterirungsregeln wirkten auch in die Ligaturen hinein, da diese nichts waren als zusammengruppirte einzelne Noten. Ebenso traf die imperfizirende Kraft der kleineren Note die grössere, wenn diese auch nicht der nächst-, sondern der zweitnächstgrösseren Geltung *(species remota)* gehörte. Stand z. B. im perfecten Tempus eine Semibrevis nicht vor einer
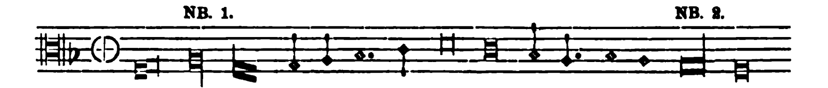
---

1) Tinctoris (s. punct. mus. cap. I. a. a. O. S. 181) sagt: Punctus est minimum signum quod notae apponitur. Eam dividit, aut augmentat, aut perficit. Triplex ergo est punctus notae accidens: videlicet punctus divisionis, punctus augmentationis et punctus perfectionis. Sofort nimmt T. diese drei einzelnen Gattungen in klarer, gründlicher Auseinandersetzung durch. Hermann Finck (II, 8) und A. Petit-Coclicus (II, de punctorum diversitate) statuiren vier Gattungen: das Punctum additionis (oder valoris), divisionis, alterationis oder imperfectionis.

2) Notae tantum alterantur et non pausae (Ornitoparchus a. a O. und Wolfgang Figulus a. a. O). Pausa imperficit, sed nunquam imperficitur (Lossius, Erotem. II, 7). Es gab da noch eine Menge Feinheiten zu merken. So sagt Lossius (a. a. O.): Nota a fronte et a tergo imperficit: Pausa tantum a tergo . . . Quando duae semibreves pausae contiguae post brevem in tempore perfecto subsecutae fuerint, nulla fit imperfectio. Item, quando punctus perfectionis eam sequitur: vel ligatura duarum semibrevium, duabus brevibus interponitur. Uebereinstimmend Hermann Finck (a. a. O.): Quarta regula. Quamvis pausa non imperficitur, sed imperficit, tamen si duae semibreves contiguae post brevem in tempore perfecto subsecutae fuerint, tum nulla imperfectio fit. Und Lossius giebt die Alterationsregel (II, 8): Inter duas figuras perfectas pausa cum sua notula locata, si primum ponitur pausa, tum nota alteratur: Sin pausa sequitur notam, alteratio non habet locum, quia notae tantum alterantur, non pausae.

Brevis, sondern vor einer Longa oder gar Maxima, so imperfizirte sie die erste Brevis, die in der Longa oder Maxima mit einbegriffen war, so gut, als ob diese isolirt dagestanden hätte.

Endlich wurde zur Belebung der Bewegung auch die Triole angewendet, und insgemein durch die darüber gesetzte Ziffer 3 kenntlich gemacht.

Der grübelhafte Sinn der Lehrer fand in den möglichen Combinationen, die aus diesen Regeln sich ergeben konnten, reiche Nahrung, sie warfen allerlei ganz scholastisch klingende Fragen auf: z. B. ob eine augmentirte Note auch wieder imperfizirt werden könne, was Tinctoris bejaht.[1]) Sogar die Sprache dieser Theoretiker klingt nach dem scholastischen Katheder. So erläutert z. B. Gafor die dritte Imperfectionsregel, wie eine Longa zwischen zwei Semibreven zu behandeln sei, mit den Worten: „Hier wird die Longa durch die vorangehende Semibrevis *a parte ante* in der nächstgeringeren Geltung imperfizirt, denn die Semibrevis ist eben der dritte Theil der nächstgeringeren Notengattung der Longa selbst; die nachfolgende Semibrevis imperfizirt die Longa *a parte post* u. s. w.“ Man glaubt einen scholastischen Philosophen zu hören, wenn Gafor lehrt, dass bei der Imperfection die Note entweder *patiens* (leidend) oder *agens* (wirkend) sei: eine Maxima könne nur *patiens*, eine Minima nur *agens* sein; die imperfizirende Note müsse stets kleiner sein als ihre imperfectibilis u. s. w.[2]) Die Longa, Brevis und Semibrevis könne nach Verschiedenheit der Zeichen sogar *patiens* und *agens* zugleich sein, macht Hermann Finck bemerkbar. Es wurden Fälle ausgedacht und Beziehungen ergrübelt, welche aus dem einfachen Geschäfte des Notenlesens eine kopfzerbrechende Aufgabe machten. Gafor bespricht z. B. eine doppelte imperfizirte Longa. Er giebt folgendes Beispiel:[3])



„In diesem Tenor“, sagt er, „wird die erste Longa *a parte post* in ihren beiden nächstangrenzenden Theilen von den zwei folgenden zu einer Ligatur verbundenen Semibreven imperfizirt, wovon die erste die erste verbundene Brevis (Franchinus meint die erste in der Longa begriffene) *a parte post* imperfizirt, die andere Semibrevis ebenso die andere Brevis. Die andere Longa

1) Liber imperfectionum, de 13 general. imperf. regulis. Cap. III. reg. 12 in fine (Coussemaker S. 153).

2) Pract. mus. II, 11 (de imperfectionibus figurarum).

3) A. a. O. fol. 31.

wird *a parte ante* in den nächstangrenzenden Theilen von den zwei vorangehenden Semibreven und zwar durch deren erste die erste verbundene Brevis, durch die andere die zweite Brevis imperfizirt." Dergleichen hiess Translation der Imperfizirung. Zum Glücke machte sich die Praxis von solchen überfein gegriffenen Unterscheidungen ziemlich bald los.

Es ist von selbst einleuchtend, dass die verschiedenen Arten des perfecten und imperfecten Modus, Tempus u. s. w. mit einander combinirt werden konnten: wenn z. B. für das Verhältniss der Breven und Semibreven das imperfecte Tempus galt, so konnte zugleich für die Breven und Longen der perfecte Modus gelten, oder es konnte Tempus und Modus zugleich perfect sein u. s. w. Die Theoretiker und Praktiker hatten hier an dem, was darüber schon bei Lehrern wie H. de Zeelandia vorkommt, eine tüchtige Grundlage, auf der sie weiter bauen konnten. Ebenso kam es darauf an aus der Menge von Zeichen, womit einzelne Lehrer oder Praktiker diese verschiedenen Maasse bezeichneten, sich über eine Auswahl zu verständigen, die allgemeine Giltigkeit haben sollte, was höchst nöthig erschien, wenn Gesänge nicht auf den eigenen Schülerkreis oder den einzelnen Kirchenchor beschränkt bleiben sollten. Hermann Finck[1]) erzählt, dass Johann Greisling (soll heissen Geisling), Franchinus, Johann Tinctoris, Dufai, Busnoe (soll heissen Busnois), Buchoi (soll heissen Binchois) und Caronte (d. i. Caron oder Carontis) viele neue Zeichen eingeführt *(multa nova signa addiderunt).*[2]) Die Lehrer suchten nun den Schülern die verschiedenen Verbindungen und die andeutenden Zeichen in Uebersichtstabellen anschaulich zu machen, wie sich dergleichen bei Ornitoparchus, Hermann Finck, bei Seb. Heyden, Adrian Petit-Coclicus, Lucas, Lossius, G. B. Rossi u. s. w. findet.

---

1) Pract. mus., Einl., de music. inventoribus.

2) Diese sehr oft kurzweg als glaubhaftes Zeugniss abgeschriebene Stelle muss doch mit einiger Vorsicht aufgenommen werden. Hätten Tinctoris und Franchinus wirklich ganz „neue" Zeichen eingeführt, so wäre wohl in ihren Schriften die Rede davon mit Wendungen wie „arbitramur signamdum esse" u. dgl., davon ist nichts zu finden. Dass Greisling ein Schreib- oder Druckfehler ist, darf für sicher gelten. Hermann Finck hat die Stelle dem Coclicus (vgl. Compendium Nürnb. 1552, de musicorum generibus) nachgeschrieben, bei dem richtig zu lesen: Jo. Geyslin, Jo. Tinctoris u. s. w. Von einem Greisling ist nichts bekannt. Geyslin aber ist offenbar der wohlbekannte Johann Ghiselin. Dass ihn H. Finck unter die Zeichenerfinder rechnen will, erklärt eine Stelle bei Sebald Heyden: De arte canendi. Norimb. 1540. Epistola nuncupatoria [fol. 3]. [Johann. Ghiselinus] in Missa Gratieusa singulari in hoc data opera, quicquid de uariis Signis dignum cognitu censuit, tanquam in speculo propositis exemplis conspiciendum dedit.

Tabula in qua quantitas cuiuslibet notulae pro signorum varietate explicatur.
(Aus Lucas Lossius' Erotemata musicae II, 4. Norib. 1563.)[1]

½	𝆹𝅥	½	𝆹𝅥	½	𝆹𝅥	½	𝆹𝅥	½	𝆹𝅥	½	𝆹𝅥	1	𝆹𝅥	1	𝆹𝅥
	2		2		2		2		2		2		2		2
1	𝆹	1	𝆹	1	𝆹	1	𝆹	1	𝆹	1	𝆹	3	𝆹	3	𝆹
	3		3		2		2		3		2		3		2
3	𝆸	3	𝆸	2	𝆸	2	𝆸	3	𝆸	2	𝆸	9	𝆸	6	𝆸
	3		2		3		2		2		2		2		2
9	𝆷	6	𝆷	6	𝆷	4	𝆷	6	𝆷	4	𝆷	18	𝆷	12	𝆷
	3		2		2		2		2		2		2		2
27	𝆶	12	𝆶	12	𝆶	8	𝆶	12	𝆶	8	𝆶	36	𝆶	20	𝆶
	O 3		C 3		O 2		C 2		O		C		⊙		C·

1) Eine sehr anschauliche Uebersicht der Zeichen gibt Ornitoparchus (II, 5) und nach ihm Lucas Lossius (II, 4):

O 3, C 3 } Modi majoris { perfecti, imperfecti } Temporis perfecti — O, C } Temporis { perfecti, imperfecti } Prolationis minoris

O 2, C 2 } Modi minoris { perfecti, imperfecti } Temporis imperfecti — ⊙, C· } Prolationis majoris { perfecti, imperfecti } Temporis

Sebald Heyden's Tabelle S. 120 findet man auch in Forckel's Gesch. d. Mus Bd. 2. S. 571.

Eine noch vollständigere Uebersicht gibt die von Ornitoparchus (II, 5) entworfene Tabelle:

Tabula signorum resolutoria valorem cujusqz figure ex intuitu demonstrans.

Minima	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥
	3	2	3	3	2	2	2	3	3	3	2	2
Seibreue	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹
	3	3	3	2	2	3	3	3	2	2	2	2
Breuis	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸
	3	3	2	3	3	2	2	2	2	2	2	2
Longa	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷
	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Maxima	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶
Signa	⊙3	○3	⊙	⊙2	○2	○	C3	Ͼ3	Ͼ	Ͼ2	C2	C
	Modus major perfectus cum tempore perfecto et prolatione perfecta	Modus major perfectus cum tempore perfecto	Tempus perfectum cum prolatione perfecta	Modus minor perfectus cum prolatione perfecta	Modus minor perfectus temporis imperfecti	Tempus perfectum	Modus major imperfectus temporis perfecti	Tempus perfectum cum prolatione perfecta	Tempus imperfectum cum prolatione perfecta	Modus minor imperfectus cum prolatione perfecta	Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto	Tempus imperfectum

War hier das System vollständig durchgebildet, so war es freilich auch bis zu Consequenzen fortgeführt, wo seine praktische Brauchbarkeit aufhörte. Wenn die Maxima im *Modus major perfectus cum prolatione perfecta*, wo die Dreitheiligkeit durch alle Notengeltungen durchführt (*Numeri numerorum* nennt es J. de Muris)[1]) und die Halbtaktnote, das Maass des *integer valor notarum*, nicht weniger als 81 solcher Takte dauerte, so vermochte keine menschliche Brust einen solchen Ton auszuhalten, kein Componist in seinem Tonsatze damit etwas anzufangen. Der *Modus major* wurde, wie Petit-Coclicus bemerkt,[2]) überhaupt „wegen der unangenehmen Dehnung der Noten" selten oder nie angewendet, und so meint auch Hermann Finck:[3]) man finde äusserst selten Stücke mit dem Zeichen des *modus major perfectus* oder *imperfectus*, und wenn solche vorkommen, so sei wenig Schönes daran, weil eine allzugeringe Abwechslung der Concordanzen und Fugen vorkomme: zähle ja dann die Maxima 27, die Longa 9 gewöhnliche Takte. Adam von Fulda nimmt die Nothwendigkeit des Modus in Schutz, sage doch schon Horaz: *Est modus in rebus.*[4]) Dagegen geben aber auch die brauchbaren Combinationen eine wundersame rhythmische Architektonik, während z. B. beim *Modus minor* alle kleineren Notengeltungen zweitheilig gezählt werden und eine gerade Bewegung geben, zieht sich in grossen Zügen ein ungerade bewegter Rhythmus in den je drei Breven umfassenden Longen hindurch. (Ein schönes Beispiel dazu ist Josquin's Motette *Praeter rerum seriem*, wovon an gehöriger Stelle zu sprechen sein wird.)

Die Zeichen, welche gleich unseren Taktzeichen zu Anfang des Stückes in's Liniensystem gesetzt wurden, theilte die Theorie[5]) in *signa numeralia,* (für den Modus mit beigesetzter Zahl), *circularia* (für das Tempus) und *punctualia* (für die Prolation). Der Kreis mit der Ziffer 3 bedeutet den *Modus major*, mit 2 den *Modus minor;* wird noch ein Punkt eingezeichnet, so deutet er dazu auch noch die Prolation an u. s. w. Die beigesetzten Zahlen als Zeichen des Modus kamen aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf. Bei den älteren Meistern bedeuteten sie nicht den Modus, sondern eine sogenannte Proportion, d. i. die Andeutung einer gegen den *Integer valor* zweimal, dreimal u. s. w. schnellern Bewegung. Den Modus deuteten sie durch eigens gestellte *Pausas modi* an, wie es z. B. in Eloy's Messe *dixerunt discipuli*

1) Quaest. sup. part. mus. (GS Bd. 3. S. 301).
2) Vgl. II, de nominibus valoribusque notarum etc.
3) II, 4 de modo.
4) Satiren I, 1, 106.
5) H. Finck a. a. O. II, 7 de signis.

zu sehen ist.[1]) Andere Lehrer hatten eigene Zeichen, wie wir bei H. de Zeelandia gesehen haben. Seb. Heyden (1540, S. 120) nennt den Kreis des perfecten Tempus und den Halbkreis des imperfecten Tempus (noch jetzt unser Zeichen des geraden Taktes) *signa essentialia.* Die Lehrer unterschieden *signa minuentia*, durch welche die Noten rascher wurden, als sie sonst nach dem *integer valor notarum* gewesen wären, und *signa augentia*, welche die umgekehrte Wirkung hatten (zu ersteren zählt Heyden auch den Modus, und zu letzteren die Prolation, weil bei der Prolation die Minima die Dauer erhält, wie sie sonst der *Semibrevis* zukäme). Die *signa minuentia* waren mehr im Gebrauche als die *signa augentia.* Man konnte die Bewegung unter jedem beliebigen Zeichen beschleunigen und langsamer nehmen (das *Allegro* und *Adagio* unserer Musik), aber ohne die Bezeichnung eines Tempo, vielmehr durch genaue Zahlenproportionen, in vielfachen feinen und von den Theoretikern bis in's Unausführbare verfeinerten Abstufungen. Der *Integer valor* mit seinen stets gleichmässigen Schlägen war, wie ein Pendel oder ein Metronom, ein unverrückbarer Regulator. Stand ein Zeichen allein, so galt der *Integer valor;* wurde durch das Zeichen eine senkrechte Axe gezogen, oder wurde es umgekehrt, so war die Bewegung doppelt schnell, d. h. auf einen Schlag des *Integer valor* kamen statt einer Semibrevis deren zwei: ₵ [2]) ₵· ₵ ₵· (oder Ɔ ·Ɔ); für das *Tempus perfectum* aber, dessen Zeichen der stets gleichbleibende Kreis ist, nach Hermann Finck ( ) (|)). Dieselbe Bedeutung hatte es, wenn die Zahlenproportion $\frac{2}{1}$ (oder $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{6}$ $\frac{16}{8}$ oder jede ähnliche, wo die untere Zahl zweimal in der höheren begriffen war, *Proportio*

1) S. Anhänge (S. 549), wo eine deutliche Erklärung aus Seb. Heyden aufgenommen ist.

2) Das erste dieser Zeichen lebt in unserem Allabreve-Takt fort. Er hiess schon im 17. Jahrhundert so, G. B. Rossi erklärt im Organo de Cantori die Benennung, weil dabei nicht nach der Semibrevis, sondern nach der Brevis (alla breve ▭) die Bewegung gemessen werde. Rossi tadelt die Tonsetzer, welche eigenmächtig neue Zeichen erfinden „veramente questo è un abbagliare l'intelletto del povero cantore.“ So habe der Spanier Didaco (Ortiz) in seiner Motette „Tua est potentia“, um vierfach schnellere Bewegung bei perfectem Tempus anzudeuten, den Kreis mit zwei parallelen Axen durchschnitten, Vincenzo Rufo ebenso in seinen Capricci den Halbkreis. Rossi selbst unterscheidet: segni col punto, segni rivoltati (umgekehrte Zeichen), segni traversi (durchstrichene Zeichen) und la cifera. Der Halbkreis als Zeichen des imperfecten Tempus gibt Hermann Finck Gelegenheit zu ganz seltsamen Untersuchungen. Wenn der Kreis das Zeichen der Perfection ist, also drei Semibreven bedeutet, warum bedeutet seine Hälfte, der Halbkreis, nicht anderthalb, sondern zwei Semibreven? Zur Beseitigung dieses Bedenkens zeichneten die Musiker in den Kreis ein gleichschenkliges Dreieck als

dupla) neben das Zeichen gesetzt wurde. Hier und in allen ähnlichen Fällen bedeutet die tiefere Zahl die Anzahl der stets gleichen Schläge des *Integer valor*, die obere die Anzahl der darauf kommenden Grundmaassnoten. Die Zahlenproportion $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{6}$ $\frac{4}{8}$ u. s. w., *Proportio subdupla*, machte also die Bewegung doppelt so langsam. Dasselbe wurde durch den Beisatz „*Crescit in duplo*" erzielt, alle Notengattungen mussten doppelt gross genommen werden (so bezeichnet Dufay den Tenor der beiden Kyrie: *Se la face ay pale* und *Tant je me deduis*).[1] Durch die Proportion $\frac{3}{2}$ (drei Grundnoten auf zwei Schläge) oder $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ *(Proportio sesquialtera)* wurde die Bewegung um die Hälfte schneller, bei $\frac{2}{3}$ oder $\frac{4}{6}$ $\frac{8}{12}$ u. s. w. um die Hälfte langsamer. Die dreifach schnellere Bewegung wurde durch eine *Proportio tripla* $\frac{3}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{12}{4}$ u. s. w. eine vierfach schnellere durch eine *Proportio quadrupla* oder auch dadurch ausgedrückt, dass durch das verkehrt gestellte Zeichen noch eine senkrechte Axe gezogen wurde Ↄǀ Ↄ⁝ oder dass man neben ein gerade gestelltes durchstrichenes Zeichen die *Proportio dupla* schrieb; Ȼ $\frac{2}{1}$.[2]) Dagegen machte die *Proportio subtripla* $\frac{1}{3}$ u. s. w. die Bewegung dreifach, die *Proportio subquadrupla* $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{8}$ u. s. w. vierfach langsamer.[3])

Zeichen der drei Schläge. „Löscht man eine Seite", sagten sie, „so bleiben noch zwei Schläge, der Kreis ist aber zum Zeichen des Tempus imperfectum geworden." „Mit nichten", wendet Hermann Finck ein, „dann ist es ja ein Zweidrittelkreis, kein Halbkreis." Die Erklärung liege ganz wo anders: Ist der Halbkreis C gleich einem Takt (= ○ auf einen Schlag) und der umgekehrte Halbkreis Ↄ das Zeichen doppelt schneller Bewegung, also zweier Takte (○ ○ auf einen Schlag), so verbinde man die zwei Halbkreise CↃ = ○ + ○ ○ und man hat wieder den vollständigen Kreis der Perfection und die drei Semibreven. (De sign.) Quod erat demonstrandum! —

1) Schrieb man aber „Maxima sit longa, longa sit brevis" (Lossius, II, 6 de diminutione) so wurde die Bewegung doppelt schnell.

2) Wie Ornitoparchus erzählt (II, 8), soll diese bruchartige Schreibart zuerst Erasmus Lapicida, ein geschätzter Tonsetzer der zweiten niederländischen Schule, angewendet haben, während man früher nur die eine Zahl 2, 3, zur Andeutung der Proportio dupla, tripla u. s. w. ansetzte. Daraus würde folgen, dass ursprünglich, wie es auch wahrscheinlich ist, die Zahl der Grundnoten immer nur gegen einen Schlag gemessen wurde, verwickelte Proportionen wie $\frac{7}{2}$, $\frac{9}{4}$ u. s. w. also erst später in Aufnahme kamen. Die Schreibart $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ u. s. w. ist dem blossen 2 oder 3 weit vorzuziehen, weil mit den blossen Ziffern 2 oder 3 auch der Modus gemeint sein kann. Eben deshalb musste man auch zu der bruchartigen Schreibart greifen, sobald man die alten Pausenzeichen für den Modus aufgab und dafür die Signa numeralia mit 2 und 3 einführte.

3) Der Erste, der diesen Gegenstand einer umfassenden wissenschaftlichen Behandlung unterzogen hat, ist Johann de Muris. Einen Traktat

Die entgegengesetzte Zifferstellung im Verlaufe des Stückes hob die frühere auf und stellte den *Integer valor* wieder her, ebenso das entgegengesetzte Zeichen.

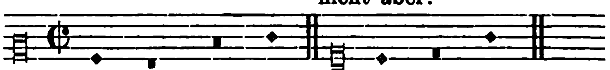
Der Regulator des Ganzen war der Takt *(Tactus)*, dessen Gesetze sich durch die ganze Composition hinziehen, nach dem sich die Noten gruppiren, dem die Cadenzen folgen, wenn es gleich für überflüssig galt, die einzelnen Takte durch Taktstriche

---

de Proportionibus nach seinen Lehren verfasst, hat Gerbert in die Script. Bd. 3. S. 286—291 aufgenommen. Tinctoris hat ein in drei Bücher getheiltes „Proportionale" (CS IV, 153 ff.) geschrieben; es ist für alle seine Nachfolger das Fundament geblieben, auf dem sie weiter bauten. Tinctoris definirt (S. 155): Proportio est duorum terminorum invicem habitudo ... fit igitur ista proportionalis habitudo vel canendo vel componendo, quoties unus notarum numerus ad alium refertur. Er unterscheidet die gleiche Proportion (Pr. aequalis 1 : 1, 2 : 2 u. s. w) und die ungleiche (inaequalis 2 : 1, 3 : 2 u. s. w.). Letztere theilt er wieder in drei Geschlechter (genera): in das genus multiplex, superparticulare und superpartiens. Beim ersten entsteht die grössere Zahl durch Multiplication der kleineren Zahl mit ganzen Zahlen, wie 2 : 1 od. 4 : 2 od. 6 : 3 (Tinctoris geht nur bis zur Pr. sextupla, wie 6 : 1, 12 : 2, 24 : 4); beim zweiten enthält die grössere Zahl die kleinere ganz und noch einen Aliquottheil derselben, z. B. bei 3 : 2 enthält 3 die zwei ganz und überdies noch deren Hälfte, daher das Verhältniss als Proportio sesquialtera bezeichnet wird; bei der Proportio sesquitertia 4 : 3 enthält 4 die drei ganz und noch deren dritten Theil, analog bei der pr. sesquiquarta 5 : 4, 10 : 8 ($5 = 4 + \frac{4}{4}$; $10 = 8 + \frac{8}{4}$), sesquiquinta (6 : 5 oder 12 : 10 d. i. $6 = 5 + \frac{5}{5}$, $12 = 10 + \frac{10}{5}$) und sesquioctava 9 : 8, 18 : 16; mehr zählt Tinctoris nicht auf. Beim dritten enthält die grössere Zahl die kleine ganz und noch einen aliquanten Theil derselben, z. B. bei pr. superbipartiens tertias 5 : 3 enthält 5 die drei ganz und noch zwei, bei der pr. superbipartiens quintas 7 : 5 enthält 7 die fünf ganz und noch zwei, analog die Proportio supertripartiens (quartas $\frac{7}{4}$ d. i. $7 = 4 + 3$, quintas 8 : 5 d. i. $8 = 5 + 3$) und die pr. superquadripartiens qiuntas (9 : 5 d. i. $9 = 5 + 4$). Tinctoris beruft sich dabei auf den Pythagoras (S. 157) und trägt die Sache mit gewohnter Klarheit vor. Seine Terminologie (der Boëtianischen nachgebildet) wurde von seinen Nachfolgern allgemein angenommen. Unter diesen treibt Franchinus Gafor (lib. IV) die Sache am weitesten und in's Maasslose. Er erklärt eine grosse Menge von Proportionen unter den abenteuerlichsten Namen, z. B. Proportio duplasesquiquinta 11 : 5, 22 : 10; pr. triplasesquialtera 7 : 2, 14 : 4, 21 : 6, Proport. quintupla sesquiquarta 21 : 4 u. s. w., bis er endlich bei dem Monstrum anlangt: Proportio subquadruplasupertripartiensquartas 4 : 19, 8 : 38, 12 : 57. Und dann meint er noch: reliquas autem hujus generis habitudines musicorum diligentiae committimus perscrutandas —! Heyden meint: Franchinus, alioqui accuratissimus musicus, quid quaeso de tactuum mensura, cum diversorum signorum proportionibus recte conferenda, uspiam ita docuit, ut nostrum laborem aliquantisper levaret? (De arte can. [Ausg. 1540] — Epist. nuncup.) Zarlino (Instit. harm. III, 70. [Ausg. 1558] pag. 277) sagt mit offener Verachtung: Haveano oltra di questi gli Antichi nelle loro compositioni molti altri accidenti e cifere di più maniere: ma perchè poco più si usano, e non sono di utile alcuno alle buone et sonore harmonie, però lassaremo il ragionar più in lungo di simil cose a coloro, che sono otiosi e che si dilettano di simile cifere più di quello, che facemo noi.

zu markiren und zu trennen. Doch wird der Takt meist (immer nicht) bei Schluss und Anfang der Zeile insofern beachtet, dass man die Zeile nicht gerne mit einem halben Takte endet; auch die Schreibart der Pausen wird oft dadurch bestimmt:

(Petrucci's Ausgabe 1503 von Josquin's Messe Hercules.)
nicht aber:



So macht sich das Taktgefühl auch in den häufigen Syncopirungen geltend, und für die richtige Behandlung der Dissonanzen war die genaueste Beachtung des Taktes entscheidend. Tinctoris zeigt sogar schon eine sehr richtige Empfindung für den Unterschied starker und schwacher Takttheile.[1])

Man unterschied dreierlei Takt: „Von manchen", sagt Sebald Heyden (I, 5), „werden drei Taktgattungen statuirt, welche auch das Sängervolk beim Singen vorlängst angenommen hat. Wer aber die Eigenheit der Kunst und der Proportionen und die Gesangstücke der bewährtesten Meister genauer prüft, wird die Ueberzeugung erlangen, dass es nur eine einzige Gattung von Takt gibt, welcher alle Arten wirklich kunstgerechter Gesänge angepasst werden können und sollen. Denn wenn in den Takt allerdings Eintheilungen gebracht werden müssen, so wird er doch an sich kein anderer, wenn er langsamer oder schneller geschlagen wird, sondern vielmehr, je nachdem er mehrere oder wenigere Noten abfertigt. Wenn die älteren Musiker einen rascheren oder langsameren Gesang vorschreiben wollten, so bewirkten sie solches nicht durch schnelleren oder trägeren Takt, sondern durch die gedehntere oder zusammengedrängtere Geltung der Noten selbst. Denn es ist kein Zweifel, dass bloss deswegen die vermindernden Zeichen und die vielfachen Gattungen von Proportionen in die Musik aufgenommen worden sind." Die drei gebräuchlichen Gattungen des Taktes, deren sich die „Alten" *(veteres)* bedienten, waren nach Adrian Petit-Coclicus[2]) der Takt der Prolation oder Tripla ⊙ ◆ ↑ ○ 3 ▭ ◆, drei Semibreven oder Minimen auf den

1) Tinctoris redet von der rechten Art Dissonanzen anzuwenden, und sagt bei dieser Gelegenheit: „Quae quidem discordantiae parvae ita vehementer se non praesentant auditui, quoniam supra *ultimas partes* notarum collocantur, ut si *supra primas* assumantur. Soni nempe musici violento motu fiunt, unde si motus violentus ejus naturae sit, ut circa finem remittatur, consequens est, *secundas partes notarum non tam vehementis soni esse, quam primas; quod quidem intelligendum est de notis mensuram dirigentibus, earumque partibus unitis,* in ceteris enim aeque sonos exaudiri manifesissimum est (Tinctoris, Contrap. II, 31 CS IV, 144).

2) De tactu et mensura im Comp. 1552 P. II.

Takt, der zweitheilige Takt durch die Brevis *(binarii per brevem)* ₵ ▭ ◆ ◆, der dritte durch die Semibrevis C ◆ ↑ ↑ „und dies ist“, fährt Coclicus fort, „derzeit der gewöhnliche Takt für alle Zeichen. Es gibt viele Stücke, die schwer zu singen sind, wo eine Stimme in der dreifachen, die andere in der zweifachen Proportion singt oder im Tempus oder unter sonst einem Zeichen. Es gibt Leute, die sich für dergleichen mehr interessiren als sie sich angelegen sein lassen, geschmackvoll und rein zu singen.“ Man unterschied sehr genau Takt und Mensur: „es ist zwischen beiden ein Unterschied“, bemerkt Coclicus. Der Takt war das einheitliche Maass der Grundbewegung eines Stückes, mochte jetzt Minima, Semibrevis oder Brevis als Maass angenommen werden. „Der Takt“, erklärt Heyden, „ist die Bewegung des Fingers nach gleichmässiger Zeitdauer in gleiche Schläge getheilt, wodurch alle Noten und Pausen in Uebereinstimmung gebracht werden.“[1]) Dagegen ist die Mensur nach Heyden's Definition eine gewisse Bewegung in der Zeit, nach deren durch den Takt gleichmässig geregeltem Wechsel die Noten und Pausen eines jeden Gesanges mit Rücksicht auf die Geltung eines jeden Zeichens sich regeln. Der Takt trat hinter die Mensur zurück, während bei uns die Mensur, die Ausgleichung aller verschiedenen Notenquantitäten untereinander, zu einem einigen Ganzen hinter den Takt zurücktritt, welcher offen und sichtbar wie der Pendel einer grossen Uhr seine Schläge schlägt. Daher hat unsere neuere Musik etwas eigenthümlich scharf und präcis Gegliedertes; die rhythmische Eigenschaft der Motive macht sich in energischer Weise bemerkbar, wir werden gleichsam über Berg und Thal geführt, während die alterthümlichen Gesangstücke aus den Zeiten der Mensuralmusik etwas von dem gleichmässigen Hinströmen eines grossen Flusses haben, dessen Wellen ineinander spielen und kaum merkbar ineinander übergehen, und wo dem Auge nur der Eindruck einer grossen ruhig hinwogenden Fläche bleibt. Freilich brachte, wie wir aus jener Aeusserung des Coclicus sehen, die Uebung die Sänger allgemach wie von selbst auf die drei Taktirarten, die noch für uns maassgebend sind: den ungeraden, geraden und den Alla-Breve-Takt. Als jene künstlichen Tonsätze aufkamen, wo jeder Stimme ein anderes Signum vorgeschrieben war, musste der Leiter des Gesanges nach einem gemeinsamen Mittelmaasse für alle Stimmen greifen. Dies war eben der Takt im

---

1) Tactus est digiti motus, aut nutus, ad temporis tractum in vices aequales divisum, omnium Notularum ac Pausarum quantitates coaptans (de art can. I, 5). Hermann Finck (lib. II, de tactu) definirt: Tactus est motio continua praecentoris manu signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Adam de Fulda (sehr gut): Tactus est continua motio in mensura contentae rationis (III, 7).

Tempus, die Semibrevis, die nach jener Angabe des Coclicus als gemeinschaftlicher Regulator für alle Stimmen angenommen wurde. Sebald Heyden stellt die zwei allgemeinen Regeln *(regulas catholicas)* auf: „erstens, in allen Gesängen nur einerlei Art von Schlägen anzuwenden, zweitens, alle Zeichen nach dem Werthe der Semibrevis, als einer unverrückbaren Grundlage, zu bemessen.“ Aber solche Sätze waren in der That sehr schwer zu singen, um desto schwieriger, je verwickeltere Zahlenproportionen der Componist in Anwendung brachte. Es hiess dem Sänger beinahe das Unmögliche zumuthen, wenn er die verschiedensten Verhältnisse nach den stets gleichen Schlägen des Taktes regeln sollte. Sebald Heyden beschränkt die ausführbaren Verhältnisse auf die Relationen von drei und vier. Als man dahin kam, die Aufgabe der Musik nicht, gleich den gelehrten Theoretikern, in der Lösung verwickelter mathematischer Probleme zu suchen, fing man an, vom *integer valor* völlig abzuweichen, indem man durch schnellere und langsamere Bewegung ein eigentliches Tempo anzuwenden begann. Damit ist nun Sebald Heyden wieder ganz und gar nicht einverstanden. In der *epistola nuncupatoria* seines Buches sagt er: „Zuverlässig würde sich die Bedeutung der Zeichen unverändert erhalten, wenn nicht die Einführung verschiedener Taktarten jene Bedeutung verdunkelt und die wahren Grenzen der Kunst überschritten hätte. Durch diese unbesonnene Zulassung von allerlei Takten ist das Wesen und die Eigenheit der Proportionen, welche den Werth der verschiedenen Zeichen unter sich bestimmen, verwirrt oder wenigstens entstellt worden. Wir müssen solches um so mehr beklagen, je weniger es nöthig war, mehrere untereinander verschiedene Gattungen des Taktes zu ersinnen. Denn da diese Menge verschiedener Takte nur zu dem Zwecke erfunden worden ist, um dadurch verschiedene Bewegungen des Gesanges auszudrücken, jetzt eine langsame, jetzt eine raschere, jetzt eine äusserst schnelle: so muss man wirklich fragen, ob diese Neuerer von Proportionen, Augmentationen und Diminutionen etwas verstehen. So viel ist gewiss, dass sie durch ihre verschiedenen Takte leisten wollen, was die Alten viel besser und kunstgemässer durch die Diminution und Proportion geleistet haben.“[1])

Die Musiker dieser Epoche unterschieden auch wieder drei Hauptgattungen von Takt: den grösseren *(major)*, den kleineren *(minor)* und den proportionirten *(proportionatus)*. Der erste, der auch ganzer Takt *(totalis* oder *integralis)* hiess, bestand darin,

1) Es konnten verschiedene Stimmen unter verschiedenen Zeichen ohne rhythmische Verwirrung singen, wenn nur die Summe aller Zeichen ein zusammenstimmendes Resultat ergab. Sebald Heyden (1540 S. 75. f.) räth die Resolution schwieriger perfecter Sätze in die Imperfection zu machen
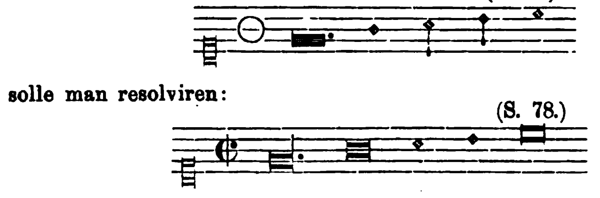
dass die Brevis in nicht verminderter Taktirung nach Modus und Tempus bemessen wurde; dagegen kamen beim anderen zwei Semibreven oder Minimen auf einen Takt, d. h. Schlag: „er herrscht bei den Neuern gar sehr vor," sagt Hermann Finck, „und wird auch allgemeiner *(generalis)* oder gewöhnlicher Takt *(vulgaris)* genannt. Kamen drei Semibreven gegen eine, wie in der *Tripla (sc. proportio)* oder in der perfecten Prolation drei Minimen, so hiess der Takt proportionirt."[1])

Zu den Feinheiten der Mensuralisten gehörte endlich die Syncopirung *(syncopatio)*, wie Hermann Finck (II, 2) definirt: „Die Beziehung einer kleineren Note über eine grössere weg auf eine ähnliche kleinere, der sie zugerechnet wird, wie wenn zwischen zwei Minimen eine oder mehrere Semibreven stehend gegen den Takt gesungen werden, oder zwischen zwei Semibreven eine, zwei oder drei Breven." Das ist dieselbe Bedeutung, die wir noch heute mit dem Worte Syncopirung verbinden. Durch die ganze Mensuralmusik spielt diese Anordnung eine grosse Rolle. Unter Syncopen *(Syncopae)* verstand man aber auch insbesondere fünftheilige d. i. halbschwarze Noten, deren weisse Hälfte drei, die schwarze zwei Semibreven galt, oder auch einen constanten Wechsel weisser und schwarzer Breves. Bei dem Schreiben der Pausen durften mehrere Pausen nur dann in ein einziges Zeichen zusammengezogen werden, wenn sie zusammen in denselben binären oder ternären Abschnitt gehörten; sonst mussten sie getrennt notirt werden. Dieses ganze, grosse, reich und sinnvoll ausgebildete System findet sich schon bei den Meistern der ersten niederländischen Schule als etwas vollständig Bekanntes und durch anhaltende Uebung handlich Gewordenes vor; die Anwendung desselben auf künstlich durchzuführende Probleme bildete sich jedoch erst in der zweiten, nach Okeghem benannten niederländischen Schule aus. In der ersten machen sich erst die Keime

---

(ex integra perfectione in diminutam imperfectionem resolvere), was er an dem Kyrie „Malheur me bat" von Agricola nachweist, statt

(S. 76.)



solle man resolviren:

(S. 78.)

Der Hörer werde gar keinen Unterschied bemerken (ut utrumlibet recte cantari procul audiens dijudicare nequeat, *integrane Perfectio cantetur, an resoluta Diminutio)*.

1) Hermann Finck, Musica practica, Lib. II de tactu.

davon in ziemlich bescheidenen Versuchen bemerkbar. Hat unsere jetzige Notenschrift für uns, an sich genommen, keinen selbständigen Werth, ist sie eben nur ein Mittel, die Composition zu fixiren; so war jene Mensuralnotirung weit inniger mit dem Wesen und Kern des Kunstwerkes selbst verwachsen. Neben dem durch die Ausführung dem Ohre vermittelten Klange, neben dem kunstreichen Tonsatze bietet meist selbst schon die blosse Notirung jener alten Compositionen irgend eine interessante Seite.[1]) Die sinnreiche Anwendung der schwarzen Noten, der Ligaturen, der Punkte, die feingegriffenen Imperfizirungs- und Alterirungsfälle, die Concordanz der einzelnen in verschiedenen Taktzeichen geschriebenen Stimmen, die durch blosse Proportionen dargestellten künstlich combinirten Vergrösserungen und Verkleinerungen, selbst das spielende Arrangiren der Notenquantitäten in eine regelmässige Folge:[2]) alles das hat zuweilen mit dem eigentlichen Kunstwerke gar nichts zu thun und an sich nicht mehr Werth als etwa die Durchführung eines Rösselsprunges auf dem Schachbret, aber es hat etwas eigenthümlich Anziehendes.

Die Mensuralnotirung, und wesentlich sie, führte zur Entwickelung jener Seite der niederländischen Kunst, welche unter dem Namen der „Künste der Niederländer“ berühmt und verrufen ist und die ungerechteste Beurtheilung erfahren hat. Schon Kiesewetter hat mit vollem Rechte darauf aufmerksam gemacht, dass „keineswegs alles, was die Niederländer lieferten, Canons und Räthsel waren, wie man zu glauben versucht wird, ja glauben muss, wenn man sie bloss nach den Lehrbüchern, Compendien, ja selbst nach den grossen gelehrten Traktaten der nachgefolgten Theoretiker und Didaktiker, besonders der deutschen,[3]) beurtheilt, welche ganz eigentlich darauf ausgingen aus den Werken der Meister nur dergleichen viel bewunderte Spielereien zu sammeln“.[4])

1) Diese Seite geht bei den sogenannten „Entzifferungen“ in moderne Tonschrift natürlich verloren.

2) So z. B. hat Ludwig Senfl (um 1520) eine seiner Bearbeitungen des Pange lingua (sie steht in G. Rhaw's Sacror. hymn. lib. I. 1542 No. LXVI) in einer fast unglaublich fein abgewogenen, künstlichst angeordneten Notirung niedergeschrieben. An einer Stelle des Tenors ordnet er die Noten fast wie Paternosterkügelchen, abwechselnd eine punktirte Brevis und eine Minima, weiterhin eine weisse und eine schwarze Brevis u. s. w. Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, dass das Tonstück selbst von mächtig feierlichem Charakter ist.

3) Glareanus und Sebald Heyden obenan.

4) G. d. M. 1846 S. 52. In der That ist die Vorstellung gar nicht selten, dass man sich einen Okeghem, Hobrecht u. s. w. in seiner düsteren Studierstube denkt, wie er irgend einen unsingbaren, für Menschenohren unmöglichen Räthselcanon nach langem Kopfzerbrechen ausheckt, und schadenfroh vergnügt in den Bart lacht, wenn Collegen und Sänger sich
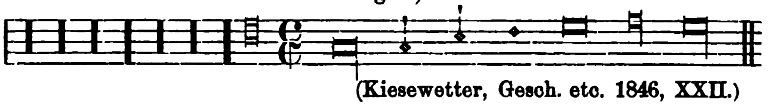
Wurde eine Composition über einen kurzen Liedtenor, oder über das kurze Motiv eine Antiphone gesetzt, so lag es dem Componisten nahe, seinen Tenor das Motiv entweder in sehr langen Noten vortragen zu lassen, um für die contrapunktische Entwickelung der übrigen Stimmen Raum zu gewinnen, oder es ihn zu gleichem Zwecke mehrere Male durchsingen zu lassen. Um das Lied als Lied selbst für den Blick in der Notenschrift deutlich hervortreten zu lassen, wurde statt langer und schwerer Noten die Notirung in Breven und Minimen vorgezogen, aber dem Sänger durch die beigeschriebene Anweisung „Alles doppelt, gross“ (*crescit in duplum*) oder „dreifach gross“ (*in triplum*) deutlich erklärt, dass er jede Note doppelt oder dreifach so lange auszuhalten habe, als ihr nach Aufzeichnung und *integer valor* eigentlich zukäme. Zu gleichem Zwecke konnte man die Stimmen unter verschiedenen Zeichen singen lassen, z. B. den Tenor sein Lied in der perfecten Prolation, die andern Stimmen im perfecten Tempus, wie Vincenz Faugues im Kyrie seiner Messe *Omme armé*, (den Tenor in solcher Weise durch einen knapperen Takt auszuzeichnen, kam später häufig vor: als Beispiele seien die weltlichen Lieder *Comme femme* von A. Agricola, *Tandernaken* von Lapicida, *Tartara* von Isaak genannt, sämmtlich in den Canti cento cinquanta). Der weitere Einfall gab sich nun wie von selbst: bei wiederholtem Durchsingen den Tenor das Lied das erstemal in langen, das anderemal in kurzen Noten vortragen zu lassen. Das konnte nun wieder entweder mit einer kurzen beigeschriebenen Andeutung geschehen, wie Dufay's *Ad medium referas pausas linquendo priores*, oder ohne zu einer direkten Instruktion für den Sänger zu greifen, durch ein doppeltes Taktzeichen, welches den Sänger bedeutete, dass er seinen Satz erst nach der Geltung, welche das eine Zeichen den Noten gab, vorzutragen habe, alsdann aber nach dem zweiten Zeichen, wie

---

daran ihrerseits die Köpfe zerbrechen; bis ihm zur Revanche eine ähnliche unknackbare Nuss entgegengehalten wird; und als sei das die Kunst der Niederländer gewesen. Wie staunt man, wenn man den gewaltigen Ernst, die Tiefe und Urkraft dieser verrufenen Meister aus ihren Werken kennen lernt! Freilich muss man die Werke in selten besuchten Winkeln grosser Bibliotheken, im Staub der Archive suchen, und wenn man sie gefunden, erst aus ihrem Zauberschlafe erwecken. Dass ist allerdings nicht Jedermann's Sache, sie kostet viel Zeit, grosse Mühe (und, um den prosaischesten, aber leider nicht zu umgehenden Punkt zu berühren, Geld) und es ist jedenfalls weit bequemer Forkel und Kiesewetter abzuschreiben und zu sagen, was sie sagten, „nur mit ein bischen anderen Worten,“ als, wie weiland der brave Burney, den unsere Zeit über die Achsel ansieht, weite Reisen durch deutsche und italienische Bibliotheken und Kirchenarchive zu machen, wozu heutzutage gar noch die nicht minder wichtigen belgischen und französischen kommen!

z. B. schon Eloy im *Agnus* seiner Messe *Dixerunt discipuli* ein solches Doppelzeichen (*Signum contra signum*) anwendet.

(Diese Noten sind das erste Mal im Modus major cum tempore perfecto, das zweite Mal im Modus minor cum tempore imperfecto diminuto zu singen.)



(Kiesewetter, Gesch. etc. 1846, XXII.)

Aus diesen ganz unverfänglichen Mitteln die schriftliche Aufzeichnung zu vereinfachen (der beigeschriebenen Anweisung und dem mehrfachen Zeichen), entwickelte sich hernach die ganze Ueberfülle der mannigfachsten Künste und Probleme. Man liebte es in jenen Zeiten, jeden Spruch, jede Regel in metrische Form zu bringen: nach der Zeit — Weise wurden also die Andeutungen für die Sänger in versifizirte Denksprüche gefasst. So gibt Eloy bei jener Messe den Sängern die Belehrung in Form eines *Canon pro tota Missa* mit auf den Weg:

Non faciens pausas super signis capiens has;
Tempora tria primae semper bene pausa,
Sex decies currens cunctaque signa videns.

Der erste Vers macht die Sänger aufmerksam, dass die Pausen vor dem Zeichen blosse Signa des Modus und nicht wirklich zu pausiren sind u. s. w. Hatte der Sänger bei einem blossen *crescit in duplum* u. dgl. die erhaltene Anweisung eben nur einfach zu befolgen, so konnten andere Sprüche schon ein Nachdenken herausfordern (schon Dufay's *ad medium* u. s. w. klingt wenigstens räthselartig), und von da war nur noch ein Schritt bis zum wirklich änigmatischen Spruche, zu den Räthseln, wie sie in der Folge, immer eines spitzfindiger als das andere, oft sehr sinnreich und zuweilen mit einer sehr witzigen Pointe, in grosser Menge aufkamen und die man Canon nannte, weil sie dem Sänger als Regel und Richtschnur (*κανών*) dienten.[1]) Aehnliche Erweiterung und Steigerung erfuhren die wiederholten Tenore und die Doppelzeichen. Wenn unter den Meistern der zweiten Schule z. B. Japart in seinem hübschen Liede *Fortuna d'un gran tempo*[2]) einen mässig langen Tenor nicht nur bloss zweimal, sondern gar viermal (unverändert) durchsingen,[3]) wenn Jakob Hobrecht, der diese Anordnung vorzüglich liebt, in seinen Messen

1) Bei den niederländischen Räthselcanons brauchte eine nachahmende Folgestimme durchaus nicht vorhanden zu sein. Unser „Canon" ist etwas ganz anderes.

2) Siehe dasselbe in Verbindung mit dem Liede: „Donna di dentro" von H. Isaak, Beilagenband V, No. 41a. S. 351.

3) Canti cento cinquanta, Ven. 1503, fol. 53. (Wien. Hofbibl.)

einen ganzen lang durchgeführten Part zweimal nacheinander unter zwei Zeichen vortragen lässt, wie in seiner Messe *Fortuna desperata* im ersten *Agnus* den Tenorpart, im dritten *Agnus* den Sopran; wenn eben wieder Hobrecht ferner einem kurzen Tenor drei Zeichen vorschreibt (wie gleich im ersten Kyrie der Messe *Je ne demande* der Tenor das nur fünf Noten lange Motiv nacheinander im *Tempus perfectum, imperfectum* und *imperfectum diminutum* singt) oder ihm vier Zeichen voransetzt, wie im *Credo* derselben Messe, oder gar fünf Zeichen, wie beim *et in spiritum*:

(Jac. Hobrecht ex Missa *Je ne demande.*)

Et in spiritum sanctum.

so sind das nur Erweiterungen und weit getriebene Consequenzen, wozu sich der Anfang und Anlass in jenem an sich harmlosen *signum contra signum* der ersten Schule findet, von dem damals nicht bloss Eloy, sondern auch schon Dufay Gebrauch machte; wie Pietro Aron ausdrücklich zu bemerken findet.[1])

Der sinnige Dufay unternimmt es mit bescheidener aber solider Kunst Nachahmungen in zwei Stimmen so zu gestalten, dass die zweite etwas später eintretende Stimme wenigstens eine kurze Strecke weit das treue Spiegelbild der ersten darstellt, die Stimmen also dasjenige bilden, was wir heutzutage einen Canon nennen, was aber bei den alten Tonlehrern, wie Tinctoris u. s. w., Fuga heisst. So verbindet Dufay in seinem schönen zweistimmigen *Benedictus* der Messe *Ecce ancilla Domini* die Stimmen an zwei Stellen zu ungezwungenen Canons in der Octave, so gestalten sich ihm in seiner Chanson *Cent mille escus* die Nachahmungen wiederholt zu kurzen Canons in der Unterquinte. Gesteigerte Uebung konnte es bald nach Dufay's Zeit wagen, zwei Stimmen ein ganzes Tonstück hindurch in solche Reciprocität zu bringen. Dabei musste von selbst auffallen, dass für zwei Stimmen solcher Art einerlei Notirung genüge: man deutete nur der Folgestimme die Stelle des Eintrittes mit einem Zeichen an und allenfalls mit einer kurzen Andeutung über das Intervall, wenn der Canon nicht *all' unisono* gesetzt war. Der Bass fand dann z. B. nur die Weisung *bassum quaere in tenore in hypodiapente.* Aber auch hier konnte man die Sache in Devisenform fassen, z. B. *exemplum dedi vobis ut et vos faciatis sicut et ego feci;* man konnte allenfalls noch sonst etwas Räthselhaftes damit verbinden, sollte z. B. die Folgestimme alle Noten der ausgeschriebenen

1) S. dessen Toscanello in musica I. 38.

ersten singen, nur die schwarzen nicht, so diente der evangelische Spruch zur Devise *qui sequitur me non ambulat in tenebris.* Oder man setzte der Folgestimme ein zweites Zeichen, wenn es ein Canon *per augmentationem* oder *diminutionem* war (so Barbyreau im *Pleni* seiner Messe *virgo parens Christi*, so Hobrecht im *Christe* seiner Messe *Petrus apostolus*). Man konnte dann in gesteigerter Kunst nicht bloss zwei, sondern drei Stimmen aus einer entwickeln; man schrieb dann allenfalls devisenmässig *trinitatem in unitate veneramur* oder, wie Arnold von Bruck sinnig in einer schönen Motette an die „heilig Dreiueltikeit“ *trinitas in unitate.* Oder gar vier Stimmen aus einer, wie Pierre de la Rue in seiner Messe *O salutaris hostia.* Solche Räthselstimmen oder implizirte Canons waren selten (wie hier bei P. de la Rue) selbstständige Sätze, sondern sie bildeten einen Bestandtheil eines vier- oder fünfstimmigen Ganzen, wobei die übrigen Stimmen offen ausgeschrieben waren. Später spitzten die Meister die Sache bis in's Undenkbare zu. So entwickelt Josquin im *Agnus* seiner ersten *Omme-armé*-Messe drei gleichzeitig anfangende Stimmen aus einer einzigen mit dreierlei Zeichen. Pierre de la Rue treibt in seiner rivalisirenden *Omme-armé*-Messe die Sache (auch im *Agnus*) bis zu vier Stimmen und vier Zeichen! In dem Vorstehenden soll hier vorläufig nur der Nachweis gegeben werden, wie jene so merkwürdige und eigenthümliche Richtung der zweiten Schule sich aus ganz natürlichen, ja einfachen und ursprünglich nichts weniger als räthselhaft gemeinten Anfängen entwickelte, die alle schon in der ersten Schule wurzeln. Es wird auf jene Künste erst bei Darstellung der Zeit und Schule Okeghem's (der meist für den Führer und Bahnbrecher dieser ganzen Richtung gilt, während er und seine Schüler und Kunstgenossen eben nur weiter ausbildeten was sie von ihren Vorgängern überkommen) umständlicher einzugehen sein.

Fassen wir nun die einzelnen der ersten niederländischen Schule angehörigen Tonsetzer näher in's Auge, so ist nach Zeitfolge wie nach Talent der erste in diesem Künstlerkreise jener Wilhelm Dufay, ein Hennegauer von Geburt (als sein Geburtsort

1) Fétis „Mémoire sur cette question etc.“ S. 12 und 13. Auf einer Handschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts fand nämlich Fétis die Ueberschrift „Secundum Wilhelmi Dufais *Cimacensis* Hann.“ Dermal macht Fétis darauf aufmerksam, ob nicht Dufay etwa aus Fay-la-Ville oder Fay-le-Château (beides Orte auch im Hennegau) abstamme. Tinctoris nennt Dufay einen Franzosen, was bei der geringen Unterscheidung, welche man damals zwischen Niederländern und Franzosen machte, von keinem sonderlichen Belang ist. Sebald Heyden in der Vorrede seiner „Ars canendi“ nennt Dufay ehrenvoll, Adam von Fulda spricht von ihm mit Bewunderung. Auch Joh. Spataro, Franchinus Gafor und Aron zitiren ihn als Autorität. Hermann Finck (Heinrich Finck's Grossneffe, nicht, wie Forkel Bd. II, S. 517 vermuthet, Sohn; er sagt in der Einl.: *patruus meus magnus*) erwähnt Dufay's kurz in nicht

wird Chimai genannt.)[1]) [Von seinem Leben wissen wir, dass er nicht vor 1400 geboren war.[1]) 1431 war er noch nicht Kleriker, hingegen bereits päpstlicher Sänger, in deren Listen er 1428 an letzter Stelle erscheint. Im Jahre 1437 weilt er am Hofe Philipp des Guten von Burgund, und demnächst in Paris. Seit 1436 war er Canonicus in Cambray. Er starb am 27. Nov. 1474.] Sein und seiner Mitkünstler und Landsleute Eintritt in die päpstliche Kapelle war für die Musik höchst folgenreich und eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte ihrer Entwickelung. Als Clemens V. im Jahre 1305 den päpstlichen Stuhl nach Avignon versetzte, war der Chor der Sänger, die *Schola Cantorum*, nebst ihrem Primicerius in Rom zurückgeblieben, in der neuen Residenz aber wurde ein neuer Sängerchor für die geistliche Capelle gebildet.[2]) Die französischen Sänger, die man an Ort und Stelle warb, brachten ihre Fauxbourdons, ihre Verzierungen und Manieren in die päpstliche Kapelle. Clemens V., der erste Avignoner Papst, hatte zu viel mit den Interessen des Königs Philipp, dessen gefügiges Werkzeug er war, mit dem Prozess der Templer u. s. w. zu thun, um gegen die Neuerung etwas einzuwenden. Warf ihm doch Cardinal Napoléon Orsini vor, er wolle die Kirche „auf einen Winkel der Gascogne reduciren." Wie hätte er, der ganz

---

glücklicher Charakterisirung seiner Bedeutung. Hawkins und Burney beobachten über Dufay tiefes Stillschweigen, sie scheinen von seiner Existenz gar nichts gewusst zu haben. Walther, der den Namen bei S. Heyden fand, nennt Dufay einen „alten frantzösischen Musicus," was Gerber in seiner geschmacklosen Manier als „einer der ältesten Graubärte unter den Contrapunctisten" wiedergibt. Schilling's musikalisches Lexikon weiss von Dufay wenigstens nichts mehr als was schon in Kiesewetter steht, das Schladebach'sche bespricht den grossen Künstler, den Epochemann, in zwei aus Kiesewetter abgeschriebenen Zeilen. Forkel meint, dass von Dufay „nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden ist"; da irrt er freilich gar sehr; die Aeusserung ist aber charakteristisch: „was ihr nicht tastet, liegt euch meilenfern." Forkel hat nichts von ihm zu Gesicht bekommen: ergo ist nichts mehr vorhanden. Fétis in seinem Mémoire und Kiesewetter in seiner Musikgeschichte haben über Dufay wirklich Werthvolles mitzutheilen gewusst. Einen gehaltvollen Artikel (gehaltvoll trotz grosser Bedenken, die man gegen Einzelheiten desselben aussprechen muss) bringt Fétis in seiner Biogr. univ. 2. Aufl. S. 70, 71, 72. Kiesewetter hat durch seine Verbindung mit Baini vermocht, was für andere Sterbliche beinahe eine Unmöglichkeit ist, aus dem Archiv der päpstlichen Capelle Compositionen von Dufay, Faugues, Eloy u. s. w. in Abschrift zu erhalten.

1) F. X. Haberl hat über die Lebensumstände dieses Tonsetzers ganz neue und hochbedeutsame Aufschlüsse gegeben; vgl. „Wilhelm du Fay" in der VS I, S. 379 ff. Haberl's eben erwähnte Abhandlung beruht auf unzweifelhaft echtem und zuverlässigem Quellenmaterial und löst die meisten Fragen bezüglich der biographischen Details über diesen Meister. Der Verf. weist ausserdem noch die Quellen von 150 Compositionen Dufay's nach, weshalb hier auf diese hervorragend wichtige Arbeit hingewiesen sei.

2) Baini, Vita ed Op. di Pierl. da Palestrina. Roma 1828, S. 248. Vgl. VS III, 209.

und gar französisch dachte und handelte, etwas dagegen haben sollen, wenn man in seiner Kapelle auch im französischen Geschmacke sang? Aber schon sein Nachfolger Johann XXII., der starre, harte, kalte Jurist, der gefürchtete „Blutmann", wollte den Gregorianischen Gesang von jenen Zusätzen mit energischer Strenge reinigen und decretirte im Jahre 1322 jenes berühmte Verbot der mensurirten Musik. Das Verbot mag vielleicht bis zu seinem Tode (4. December 1334) respectirt worden sein, aber sicher nicht länger. Benedict XII. (1334—1342) war dem Prunke nicht abgeneigt (er baute den prächtigen Palast zu Avignon). Clemens VI. (1342—1352) war vollends der Welt Herrlichkeit nur zu sehr gewogen, sie musste nur eine sacerdotale Färbung annehmen, wie er es denn z. B. sehr wohl aufnahm, als seine Schmeichler am Pfingstfeste einen prächtigen Rubin seiner Tiara mit einer der feurigen Pfingstzungen verglichen. Die Curie war so arg in üppiges Leben, Geldgier und Prunksucht verstrickt, dass selbst die Bemühungen der strenger und besser gesinnten Päpste wie Urban V. mit Reformversuchen scheiterten. Da mochte man freilich an der Askese des ungewürzten *Cantus planus* keinen Gefallen finden und dem volltönigen Vortrage der französischen Sänger und vollends der Niederländer den Vorzug geben. So geschah es, dass die Avignoner Kapelle mit nach Rom genommen und mit der römischen Kapelle verschmolzen wurde, als Gregor IX. im Jahre 1377 bleibend dahin zurückkehrte.

Gleichzeitig mit Dufay nennen die Documente der Kapelle eine Anzahl von Sängern, deren Namen auf niederländischen, vielleicht zum Theil französischen Ursprung deuten: Egyd Flannel genannt l'enfant Jean Redois, Bartholomaeus Poignare, Jean de Curte genannt l'ami, Jakob Ragot, Guillaume du Malbecq, und neben ihnen nur einen italienischen Namen Egidio Lauri, und einen keine Anhaltspunkte gewährenden Arnoldo de Latinis, Mit den Niederländern kamen auch ihre Compositionen nach Rom, gegen welche wieder die französischen Déchants als niedere Kunststufe erscheinen wussten. Es war in der päpstlichen Kapelle Sitte, neue Figuralcompositionen an Messen, Motetten u. s. w., welche bei der Probe Beifall fanden, von eigenen Copisten in grosse Codices einschreiben zu lassen.[1]) Diese riesenhaften Bücher hatten die Einrichtung, dass sie auf's Pult gelegt, von allen Sängern, welche sich davor stellten, leicht eingesehen werden konnten und einzelne

1) So wurden z. B. 1561 die von Palestrina (der damals noch Capellmeister in Lateran war) den päpstlichen Sängern überreichten Motetten *Beatus Laurentius* und *Estote fortes in bello*, und die Missa super ut, re, mi, fa, sol, la probirend gesungen und, als sie gefielen, sofort in die Codices No. 38 und 39 eingetragen. (Baini I, 207 f.)

Auflagstimmen entbehrlich machten. Die päpstliche Kapelle besitzt solche mit gemalten Initialen und Randornamenten an Blumen, Arabesken, Menschen- und Thiergestalten prächtig geschmückte mächtige Pergamentcodices, welche eine bedeutende Anzahl von Compositionen der ersten niederländischen Schule enthalten. Mit dem Eintritte der Niederländer in die päpstliche Kapelle war ihr Uebergewicht auch in Italien entschieden.

Dufay's Ruhm reichte nicht lange nach seinen Lebzeiten sogar weit über Italien hinaus; 1490 bemerkt Adam von Fulda, der in jenem Jahre seinen gehaltreichen musikalischen Tractat in zwei Theilen schrieb, über ihn: „Die Compositionen Dufay's haben unseren Tonsetzern einen sehr bedeutenden Anfang geregelter Form (*magnum initium formalitatis*) geboten, was man insgemein Manier (*manerum*) nennt. Mit den bestehenden Regeln nicht zufrieden, ging Dufay in der Versetzung (der Tonart) über die Grenzen (des Guidonischen Systems) hinaus, was den Instrumenten sehr nützlich und auch wohl um ihretwillen geschehen ist" u. s. w. Adam bemerkt, dass Dufay über das *ee*la und unter das Gamma-*ut* Guido's noch drei Töne zusetzte.[1]) Die *Maneries*, wie der ehrwürdige Adam sagt, würden wir in unserer Ausdrucksweise Stil nennen. Dufay war der Erste, dessen Arbeiten wirklichen Stil zeigen, und der den Tonstücken jene Form, jenen organischen Bau gab, welche auf Jahrhunderte hin (allerdings mannigfach erweitert und modificirt) Regel und Gesetz blieben.

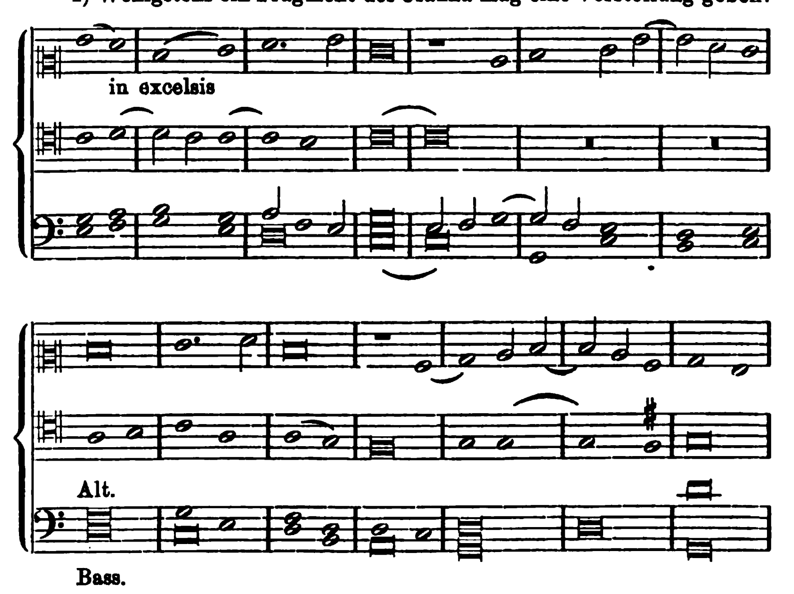
Als Jugendarbeit Dufay's gilt die schon erwähnte noch schwarz notirte Chanson *Je prends congé*. Im Tonsatze schon völlig untadelig und „mit allen Feinheiten der Mensuralmusik" componirt, lässt sie bei noch sehr schüchternen und mageren Formen doch in der Bildung und Führung der beiden gegen den Tenor gestellten Stimmen unverkennbar schon etwas von jenem melodischem Zug, der eigenthümlichen Innigkeit und Gefühlswärme erkennen, wodurch sich Dufay's reifere Arbeiten auszeichnen. Die Chanson *Cent mille escus quant je voeldrai* und eine andere auch dreistimmige *De tout m'estais abandonné* (aus einem Codex der Bibl. zu Paris) zeigen gegen jene frühere den Fortschritt des Schülers zum Meister.[2]) Bedeutender aber als alle diese zierlichen Kleinigkeiten sind Dufay's Kirchenstücke. Das Archiv der päpstlichen Kapelle besitzt von ihm die vierstimmigen Messen: *Se la face ay pale*, *Tant je me deduis*, *Lomme armé* und *Ecce ancilla Domini* — Arbeiten von geklärtem, edlem Stil, in denen

1) Ad. de Fulda, Mus. (II, 1) bei GS Bd. 3. S. 342.

2) Vgl. hiezu in den Musikbeilagen folgende vier Lieder Okeghem's 1) Je nay deul (4 voc.); 2) Lauter dantant (3 voc.); 3) Se ne pas jeulx (3 voc.); 4) Se votre ceur (3 voc.); Beilagenband V. No. 2—5. S. 10—17.

sich die innige Gefühlswärme und der reine Schönheitssinn Dufay's in der anziehendsten Weise ausspricht. Das erste Kyrie der Messe *Se la face* hat schon etwas von jenem „seraphischen" Zuge, wie ihn, bei allerdings weit reicherer und viel höherer Ausbildung des Tonsatzes, Palestrina's Compositionen zeigen. Einzelne Stellen, wie der Schluss des ersten Kyrie der Messe *L'omme armé*, erheben sich zu einer ganz entwickelten Schönheit. Fast durchgängig ist der Ausdruck einer wundersam süssen Wehmuth und holdseligen Innigkeit über diese Sätze gebreitet; die Messe *L'omme armé* könnte man am besten mit dem Ausdrucke charakterisiren, sie sei ein Lächeln unter Thränen. Nirgends wird der Zug und Gang der Stimmen lebhafter oder energischer, alles liegt in der Verklärung desselben reinen Lichtes da, und wo jener lieblich wehmüthige Ausdruck ja einmal zurücktritt, bleibt wenigstens ein eigenthümlich mildernster, stillfeierlicher Motettenklang übrig. (Das *Crucifixus* und *Osanna* der Messe *Ecce ancilla* sind Hauptbeispiele für diese Richtung.)[1] Bei diesem Vorwalten von Färbung und Beleuchtung treten die Contouren nirgends mit jener energischen Schärfe hervor, wie bei den niederländischen Meistern der folgenden Zeiten; die Stimmen verschmelzen wie ineinanderspielende Strahlen milden Lichtes. Dabei ist die Stimmenführung durchgehends sehr fein belebt, in Sätzen des

1) Wenigstens ein Fragment des Osanna mag eine Vorstellung geben:



perfecten Tempus sogar durch genau ineinandergreifende Syncopirungen u. s. w. ziemlich complicirt. Der ideale Zug des Ganzen hilft über manche befremdliche Wendung, über manchen terzenlosen Leerklang hinüber, welche jenen Frühzeiten der Kunst angehören. Selbst der magere zweistimmige Satz gewinnt unter Dufays Händen Wärme, Färbung und Leben (Benedictus der Messe *Ecce ancilla*).

Ausser Rom besitzt nur die kgl. Bibliothek zu Brüssel in einem aus der Kapelle der Herzöge von Burgund herrührenden Codex (No. 1555) einige bedeutende Compositionen von Dufay: drei Messen zu drei Stimmen und drei andere zu vier Stimmen; und in einem Codex der Bibliothek zu Cambray (No. 6) findet sich ein vierstimmiges mit Dufay's Namen bezeichnetes Gloria.

Der berühmteste Meister der Zeit neben Dufay ist Gilles (Aegidius) Binchois, so genannt nach seinem Geburtsorte Binche, einem Städtchen bei Mons im Hennegau. Er war in seiner Jugend Soldat:

en sa jeunesse fut soudart
de honorable mondanité
puis a eslu la milleur part
servant Dieu en humilité.

heisst es in einer auf seinen Tod gedichteten Trauercantate.[1]) Binchois wurde Sänger am burgundischen Hofe. Nach Documenten im Brüsseler Archive verlieh ihm um 1438 Philipp der Gute eine Präbende bei der Kirche zu S. Waudru in Mons, und 1452 wird er als zweiter Kapellan genannt (der erste war ein Messire Nicolas Dupuis). Im Stande (*Status*, *état*) der Kapelle von 1465 wird er nicht mehr mit aufgezählt; er muss also in der Zwischenzeit gestorben sein.[2]) Binchois wurde nicht blos seines persönlichen Charakters wegen geachtet (*„patron de bonté“* nennt ihn jene Trauercantate), sondern auch um seiner Kunst willen bewundert. Hermann Finck (1556) nennt ihn neben Dufay, Busnois u. a. als einen der Meister der Tonkunst, welche vorzüglich durch „Speculation“ die Musik förderten und „viele neue Zeichen erfanden“. Tinctoris rühmt Binchois als Tonsetzer, „der sich durch seine angenehmen Compositionen einen ewigen Namen gemacht“.[3]) Sein Ruf drang nach Italien, obwohl er selbst nicht

1) Morelot, De la mus. au XV. siècle. Paris 1856. S. 20.
2) Fétis, Biogr. univ. 2. Aufl. Bd. 1. S. 417—419.
3) Ich muss hier nach fremden Urtheilen greifen, da ich von B. nichts kenne, als das unbedeutende Lied Ce mois, welches Kiesewetter mittheilt. Vergleicht man die Originalnotirung mit Kiesewetter's Entzifferung, so ist vor allem zu bemerken, dass der Discant nicht (wie die zwei anderen Stimmen) ein ♭ vorgezeichnet hat, sondern ohne Vorzeichnung ist (bei Dufay's Je prends congé ebenso). Kiesewetter hat mit

persönlich dort gewesen zu sein scheint. Franchinus Gafor gedenkt seiner als einer Autorität. Von den Compositionen dieses berühmten Meisters ist nur noch wenig nachweisbar. Die k. Bibliothek zu Brüssel besitzt von ihm eine dreistimmige Messe;[1]) in der Vaticana finden sich dreistimmige weltliche französische Lieder und Motetten zusammen mit Stücken von Dunstable. Ein Manuscript des 15. Jahrhunderts (ehemals im Besitze des Herrn Reina zu Mailand, seitdem verkauft) enthält ebenfalls dreistimmige Lieder von Binchois, ebenso der Codex der Pariser Bibliothek (zusammen mit ähnlichen Stücken von Dufay, Cornago, Busnois, Hykaert, Compère u. a.), aus dem Kiesewetter ein noch schwarz notirtes dreistimmiges Mailied: *ce mois de May* mitgetheilt hat,[2]) welches auch darum interessant erscheint, weil es an Dufay gerichtet ist, der im Texte *„carissime Dufay"* angeredet wird, was auf ein freundschaftliches Verhältniss der beiden Meister deutet. Die successiven Einsätze der Stimmen bei den Worten *„chantons, dansons"* haben viel muntere Lebendigkeit. Jene von einem unbekannten Tonsetzer (von Busnois?) componirte Trauercantate (durch welche wirklich ein lugubrer Klang geht) ist auch darum merkwürdig, weil sie die erste Probe jener *Déplorations* ist, womit man späterhin grosse Tonsetzer nach ihrem Ableben ehrte:[3]) eine Stimme singt lateinisch die Worte des Requiem *(Pie Jesu Domine, dona eis requiem)*, die drei anderen singen dazu in französischen Versen das Lob des Verewigten. Um Binchois' Werth und Bedeutung würdigen zu können, liegt vorläufig leider viel zu wenig von seinen Compositionen vor.[4])

Unrecht das ♭ suppliren zu sollen gemeint. Solche ungleiche Vorzeichnungen sind nichts so Unerhörtes: Nicolaus Gombert hat bei seiner Marienmotette mit dem Motto „Diversi diversa orant" diesen Umstand mit grosser Geschicklichkeit zu benutzen gewusst, wovon Rossi (Org. de cant. S. 18) meint: artificio in vero non così facile, come alcuni pensano (man vergleiche was darüber S. 392 gesagt wird). In der Originalnotirung der Chanson sind verschiedene Schreibfehler. Die erste weisse Semibrevis im Discant muss einen Punkt hinter sich haben. Die letzte Note im zweiten Tempus des Contratenors hat K. aus *c* in *b* verändert, ebenso im Discant im dritten Tempus andere Notenquantitäten gesetzt, wohl in Voraussetzung, dass hier Copistenfehler zu verbessern sind.

1) Fétis, der den wichtigen Fund gemacht, verspricht „Ce monument intéressant sera publié" (Biogr. univ. 1860 s. v. Binchois).

2) Fétis (Biogr. univ. ad v. Binchois) tadelt Kiesewetter's Entzifferung äusserst scharf „bien que je connaisse pas l'original je n'hésite pas à déclarer, que cette traduction mal faite est remplie de fautes" u. s. w.
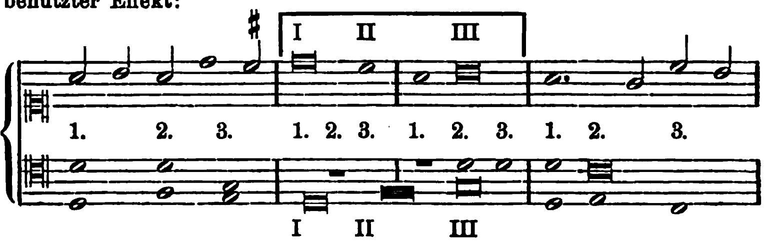
3) Vgl. z. B. die Deploration auf den Tod Okeghems von W. Cretin (Mon.-H. f. Mus.-Gesch. XI, 1879, No. 3. S. 35 ff.).

4) Eine Münchener Handschrift (No. 201a [Mus. Ms. 3192] vgl. J. J. Meyer, Die Musik. Hdschr. d. k. Hof-Bibl. in München, ib. 1879 S. 109) enthält acht Rondeaux von Binchois. Das unter die Musikbeilagen dieses Bandes neu aufgenommene Stück (s. S. 11) ist vom Hrsg. jener Handschrift entnommen worden. Vgl. auch Fétis a. a. O.

Der Kunstweise der ersten niederländischen Schule gehören auch die Arbeiten des Vincenz Faugues (Fauques) an. Er selbst gehört schon zu einer zweiten Künstlergeneration; seine Compositionen erschienen in den zur Zeit des Papstes Nicolaus V., d. i. zwischen 1447 und 1455 geschriebenen Musikbüchern der päpstlichen Kapelle. Unter den Messen befindet sich eine dreistimmige über den *Omme armé*, ferner gehört ihm eine Messe *Unius*, eine Messe über das Lied: *le serviteur* (das nachmals von Alexander Agricola ebenfalls zu einer Messe, von Tadinghen und von Martin Hanard zu verwunderlichen weltlichen Chansons verarbeitet worden u. a. m.).[1]) Vincenz Faugues zeigt einen sehr verwandten Zug mit Dufay in schöner, melodiöser Führung der Stimmen und in ausdrucksvollem Gesang.[2]) Im Ganzen hat er etwas noch zarter Schüchternes, wenn man will, Schwächlicheres als Dufay; gegen die harten, mannhaften Meister der zweiten Schule ist es der entschiedenste Gegensatz. Im Kyrie *Omme armé* kommt der interessante Zug vor, dass das Lied erst auf seiner gehörigen Klangstufe, dann in der Oberquint (etwas modifizirt) nach Art eines Mittelsatzes, dann nochmals in der ursprünglichen Lage gesungen wird: ein Beweis, dass die Meister nach musikalischer Architektonik strebten und doch schon weiter dachten, als nur einen *Cantus firmus* wohl oder übel mit contrapunktirenden Stimmen zu umkleiden. Allerdings ist der Tonsatz bei Faugues noch sehr mager, magerer als selbst

1) Das Lied *Le serviteur* ist durch seine Vorzeichnung zweier ♭ bemerkenswerth, mit der es überall, wo es vorkommt, ausgestattet ist. Tinctoris führt es daher auch als Beispiel an, wie man über eine Tonart in Zweifel sein könne, und introduzirt mit naiver Lebendigkeit einen fragenden Interlocutor: dicas mihi Tinctoris u. s. w. Faugues, den er sonst schätzt und belobt, wird getadelt, dass er in seiner Messe einmal mi contra fa gesetzt. Tadinghen's und Hanard's Chansons schliessen die Sammlung der Canti cento cinquanta.

2) Man wolle die Führung der obern und mittlern Stimme im zweiten Kyrie Omme armé einzeln in's Auge fassen (die mittlere, der Tenor, ist das Lied). An zwei Stellen bringt F. durch drei schwarze (zweitheilige) Breven in den kleineren dreitheiligen Rhythmus einen grösseren, auch dreitheiligen, der in breitem Klange bedeutend hervortritt, wenn er im Gesange besonders markirt wird — ein nachmals oft benützter Effekt:



bei Dufay, so viel Verwandtes er sonst in der Art der Erfindung und in der melodisch von Absatz zu Absatz fliessenden Führung des Gesanges mit ihm auch haben mag, und so entschieden ähnlich bei beiden jener fast rührende Ausdruck einer eigenthümlich zarten süssen Wehmuth ist. Faugues leitet gleich das erste *Kyrie* und dann das *Christe* seiner *Omme-armé*-Messe mit einem langen zweistimmigen Satze ein, in den sich erst weiterhin der Tenor mit dem Liede einfügt. Aber bei aller Magerkeit und kindlichen oder, wenn man will, kindischen Unbehülflichkeit des Satzes (der Schluss des *Christe* ist selbst für jene Zeiten ein seltsamer Passus!) leuchtet da und dort ein merkwürdiger Schönheitssinn heraus, oder es taucht irgend ein so interessanter Zug auf, wie z. B. die Syncopirungen des Soprans gegen das Ende des *Christe.*[1])

Vincenz Faugues' Zeitgenosse war jener Eloy, „hochgelehrt in Anwendung des Modus", wie Tinctoris sagt,[2]) wovon seine grosse Messe im päpstlichen Archiv *Dixerunt discipuli* ein bedeutendes Beispiel gibt. Unter den Meistern der ersten Schule nähert sich Eloy zumeist dem Erhabenen, wofür freilich der milde Wohlklang Dufay's und Faugues' fehlt. Von anderen Meistern der ersten Schule wissen wir vorläufig kaum mehr als die Namen: Domarto,[3]) von dem die päpstliche Kapelle[4]) und die Vaticana Geistliches und Weltliches besitzt, und den Tinctoris wegen eines „unleidlichen Versehens" in seiner Messe *Spiritus almus* scharf

---

1) Das Stück findet sich, von mir nach der Originalnotirung des päpstlichen Kapellenarchivs in Partitur gebracht, unter den Musikbeilagen. Das zweite Kyrie hat Kiesewetter seiner Gesch. d. Mus. beigegeben; ich habe es, um kein blosses Fragment der ganzen Kyriegruppe zu bringen, auch wieder aufgenommen. Das ♭ ist nur im Tenor vorgezeichnet, und es ist nach dem S. 498 Anm. 3 Gesagten gar nicht selbstverständlich, dass diese Vorzeichnung auch für die anderen Stimmen gelten solle. Indessen gewinnt das Stück unendlich an Wohlklang, wenn man das ♭ für alle Stimmen gelten lässt; oder vielmehr, es ist ziemlich peinlich, wenn man solches nicht thut. So mag denn Kiesewetter Recht haben, wenn er das ♭ auch für den Discant und Bass als giltig annimmt. Der Bass beginnt gleich das erste Kyrie mit dem Liedmotive; dieses hat aber überall die kleine Terz. Freilich ist im Original das ♭ einigemal ausdrücklich beigeschrieben, woraus man für die Noten, bei denen es nicht steht, a contrario folgern könnte. Indessen, was war damals und noch bis auf die Zeiten des braven Prätorius die Genauigkeit in diesem Punkte! Eine zweifelhafte Stelle im ersten Kyrie habe ich mit —? bezeichnet. Im Christe habe ich die Textlegung durchgeführt, weil das Stück dadurch erst die wahre Färbung erhält.

2) Eloy, quem in modis doctissimum accepi. So sagt auch Gafor, Pr. mus. II, 7 (de modo): Eloy . . . in modis doctissimus.

3) Fétis meint, er stamme aus der Picardie. Bei Eloy macht Fétis darauf aufmerksam, es gebe noch Familien dieses Namens im Hennegau und in Flandern.

4) Codex No. 14.

tadelt;[1]) Brasart, der völlig vergessen wäre, machte nicht Gafor gelegentlich eine flüchtige Erwähnung von ihm.[2]) Jean Cousin dagegen, Sänger der Kapelle Karl's VII. von Frankreich und folglich Okeghem's College, Componist einer von Tinctoris erwähnten *Missa nigrarum*, welche vermuthlich von der *Nota colorata* einen besonders sinnreichen Gebrauch machte, möchte eben um dieses Kunststücks willen schon zur zweiten Schule zu zählen sein. Dagegen können Carontis, Regis, Busnois oder gar Hobrecht, in denen Kiesewetter Ueberläufer von der ersten zur zweiten Schule erblickt, auf keinen Fall noch zur ersten Schule gerechnet werden; der Letztere kann kaum noch als Okeghem's Zeitgenosse gelten. Eher könnte man Philipp Bassiron nennen (obschon auch er ohne allen Zweifel der Zeit um 1470—1500 angehört), dessen Messe *de Franza* oder *Franzia* noch vielfach an die Weise der ersten Schule anklingt und am besten mit Eloy's Weise zu vergleichen sein möchte, träten nicht wiederum an manchen Stellen (z. B. im *Crucifixus*) die Eigenheiten der zweiten Schule entschieden hervor.

Ebensowenig als zur ersten Schule gehören die vorhin erwähnten Meister zur zweiten, sie stehen zwischen beiden und vermitteln den Uebergang; wäre blos die Zeit ihres Auftretens massgebend, so müssten sie schon zur Epoche Okeghem's gerechnet werden. Sie haben mit der ersten Schule den verhältnissmässig immer noch ziemlich schlichten Satz, wie den Sinn für Wohlklang gemein, welchen sie nicht, wie später oft genug geschah, der Consequenz irgend eines contrapunktischen Obligo opfern; dagegen sind bei ihnen die Umrisse schon weit fester gezogen, die Harmonie wird kernhafter und energischer, als es bei den Meistern der ersten Schule der Fall war: jenes mädchen-

1) De Domarto in Missa *Spiritus almus* intolerabiliter peccavit (s. S. 436).

2) In der Pract. Mus. utr. cant. III, 4 sagt Gafor: Complures tamen discordantem hujusmodi minimam atque semibrevem admittebant, ut Dunstable, Binchoys et Dufay, atque *Brasart*. Ein anderer Brassart (Olivier), von dem in dem Primo libro de Madrigali a quattro voci, Roma per Antonio Barré 1564 etwas zu finden ist, gehört einer späteren Zeit an. Von dem älteren Brasart wüsste ich nichts nachzuweisen, nicht einmal in der päpstlichen Kapelle. Im Interesse der Sache glaube ich hier eine Stelle aus Herrn August Reissmann's Gesch. d. Musik hervorheben zu müssen. Seite 150 ist wörtlich und buchstäblich Folgendes zu lesen: „Viel weniger gilt das (es ist vom genial schaffenden Geiste die Rede) von den Meistern, die wir der Verwandschaft ihres Strebens wegen jenen anreihen müssen: Brasart, Eloy, Faugues und Binchois. Die Gesänge, welche uns in den Canti cento cinquanta (1503) erhalten sind, liefern den Beweis (!), dass diese Autoren wohl Meister der jenen Zeiten entsprechenden Technik waren, dass sie dieselbe aber nicht genial zu handhaben verstanden." Die *Canti cento cinquanta* enthalten aber von jenen hier so scharf getadelten Tonsetzern keine Note!!

haft zarte Wesen beginnt einer mannhaft strengen Kunst zu weichen.

Anton Busnois, eigentlich Antonius de Busne[1]) war, wie die Rechnungen über die Hofhaltung Karl's des Kühnen von Burgund zeigen, im Jahre 1467 Sänger in der Kapelle dieses Fürsten. Der kriegerische Herzog Karl war nicht blos eifriger Freund der Musik, sondern selbst auch Tonsetzer, er hatte sich noch als Graf von Charolois den Sänger aus seines Vaters Philipp des Guten Kapelle, Robert Morton, eigens für seinen Dienst erbeten und brachte es (wie es scheint unter Morton's Anleitung) so weit, dass er, wie Messire Olivier de la Marche in seinen Memoiren (1563) erzählt, selbst verschiedene Chansons setzte „*bien faictes et bien notées*". Die Kapelle war reich ausgestattet, sie zählte 24 Sänger, dazu die Singknaben, einen Organisten, einen Lautenschläger und mehrere Violaspieler und Oboisten. Karl, vor dem Tag für Tag eine Figuralmesse gesungen werden musste, konnte den Genuss, seine Kapelle zu hören, so wenig entbehren, dass er sie 1475 sogar bei der Belagerung von Neuss mit sich führte. Es ist begreiflich, dass er bei seiner Vorliebe für Musik und seiner ausgezeichneten Bildung in dieser Kunst einen Meister wie Busnois besonders schätzen musste; verschiedene gleichzeitige Documente[2]) rühmen ausdrücklich seine guten Dienste *(agréables services)*, deren Belohnung endlich die Stelle eines Domdechants zu Voorne war, daher Busnois in der Ueberschrift eines Gedichtes von Jean Molinet als „*Monseigneur le doyen de Vornes maistre Bugnois*" bezeichnet wird. Tinctoris gab ihm ein besonderes Zeichen seiner Achtung, indem er ihm und Okeghem zusammen 1476 sein Buch: *de natura et proprietate tonorum* widmete,[3]) und jener Poet redet ihn an: *je te rends hommage et tribuz sur tous autres, car je cognois, que tu es instruict et imbuz en tous musicaux esbanois* u. s. w. Adam von Fulda preist ihn als würdiges Muster. Pietro Aron zählt ihn zu den Besten seiner Kunst.[4]) Der Name des ausgezeichneten Mannes kommt in den Hofhaltungsrechnungen Maria's von Burgund noch am 26. October 1480, dagegen am 2. Februar 1481 nicht mehr vor, daher sein Tod zuverlässig in die Zwischenzeit zu setzen ist.

---

1) Sein Name kommt in den seltsamsten Entstellungen vor: als Busnoe (bei Hermann Finck und Seb. Heyden), Bufna (bei Adam v. Fulda GS III, 341) u. s. w.

2) Diese Nachrichten danken wir Herrn Alexander Pinchart in Brüssel.

3) Die Dedication lautet: Praestantissimis ac celeberrimis artis musicae professoribus Domino Joanni Okeghem, Christianissimi regis Francorum prothocapellano ac magistro Antonio Busnois, illustrissimi Burgundorum ducis cantori.

4) Ocheghen, Busnois et Duffai . . . perche Busnois et gli altri prenominati, gli quali erano huomini magni etc. (Aron, Toscanello I, 38).

Die Compositionen Busnois' gehören zu den bedeutendsten Leistungen ihrer Zeit; seine vierstimmige Messe *Ecce ancilla* ist beinahe das Hauptwerk jener Epoche, sie gibt einen eben so sichern als bedeutenden Maassstab für die Fortschritte der Kunst, wenn sie mit Dufay's gleichnamiger Messe zusammengehalten wird. Die Kunst hat an selbstgewisser Sicherheit, die durchaus reine und klangvolle Harmonie hat an Kern und Körper gewonnen, sie gestaltet sich frei und selbst kühn; während sie in der früheren Epoche nicht weiter ging, als den *Cantus firmus* liebevoll in Wohlklang einzuhüllen, beginnt sie sich jetzt auf eigene Füsse zu stellen und ihre eigenen Zwecke zu verfolgen. Ein kleiner, aber bedeutungsvoller Zug sind in dieser Richtung die bald in flüchtiger Andeutung, bald ausgeführter auftauchenden regelmässigen Harmoniesequenzen (im Lied *Dieu quel mariage*, im zweiten Theile des Liedes *Maintes femmes* u. s. w.), eine Manier, welche die Componisten bald in noch umfassenderer Weise, immer aber mit künstlerischer Mässigung und Einsicht verwendeten.[1])

Die künstlerische Bedeutung streng im Canon einander nachahmender Stimmen, die dem Satze zugleich die Einheit und Mannigfaltigkeit geben und bei Dufay nur erst gelegentlich in kurzen Episoden vorkommen, tritt bei Busnois bereits sehr entschieden hervor. In der Bearbeitung jenes Liedes *Dieu quel mariage* weiss Busnois der gewählten Melodie durch einen mit munterer Ungezwungenheit fortschreitenden Canon zwischen Tenor und Alt eine neue, höhere Bedeutung abzugewinnen, während der Bass theils auf das Thema flüchtig anspielt, theils seinen eigenen Weg geht, im Discant aber die Melodie eines andern Liedes *Corps digne* mit der ersten in so natürliche, zwanglose Verbindung gesetzt ist, als sei es ein frei und eigens erfundener Contrapunkt. Was bei den altfranzösischen Déchanteurs noch Produkt des barbarischesten Ungeschmackes und gedankenloser Rohheit war, erscheint hier zum ansprechenden Kunstwerk geklärt und veredelt.[2]) Solche Doppellieder kommen dann auch bei den Meistern der zweiten Schule und bei den deutschen Meistern (Senfl, Arnold von Bruck) als anziehende, zuweilen geistreiche

1) Im Agnus der Messe *Salve diva parens* von Hobrecht, im Schluss des Sanctus der Missa festivalis von Ant. Brumel, im Crucifixus der Messe „Frölich Wesen“ von Isaak, in dessen Lied „Par ung iour de matinée“ u. s. w.

2) In den Canti cento cinquanta steht beim Discantus der Textanfang: Corps digne, bei den drei andern Stimmen: Dieu quel mariage. Kiesewetter hat diesen bemerkenswerthen Punkt bei Veröffentlichung der Composition Busnois' ganz fallen gelassen (Schicksale ... des weltlichen Gesanges, Musikbeilage No. 18).

Studien vor.[1]) In einem seiner heiden vierstimmigen *Regina coeli* führt Busnois den Tenor und Bass in langer canonischer Nachahmung, während die beiden oberen Stimmen sich frei bewegen; auch dies ist für zahlreiche spätere Meister Vorbild geworden.[2]) Er versteht es gleich gut die Stimmen in einfachen Combinationen, wie in intricat syncopirten Verflechtungen (erster Theil des *maintes femmes)* gegen einander zu stellen. Die Devise gestaltet sich ihm schon zum neckenden Räthsel, wie bei dem *maintes femmes* die verwunderlich genug klingende Beischrift: *Odam si protham teneas diapason cum paribus ter augeas* und für den Tenor noch insbesondere: *voces a mese nonnullas usque lycanosypaton recine singulas.* So sind in einer vierstimmigen Motette an den heiligen Antonius nur drei Stimmen ausgeschrieben, die vierte muss nach ähnlich räthselhaft klingenden Andeutungen gefunden werden. Neben den vorerwähnten Stücken geistlicher Musik sind von Busnois noch mehrere Motetten zu nennen: eine Bearbeitung der uralten Sequenz *Victimae paschali laudes*, ein Weihnachtslied *Noel, noel* ein *Magnificat sexti toni* (besonders bedeutend), ein *verbum caro factum*, sämmtlich vierstimmig; ein *Magnificat primi toni*, eine Motette *Anima mea*, beide dreistimmig: alle diese Compositionen in einem aus der herzogl. burgundischen Kapelle herrührenden, jetzt der k. Bibliothek zu Brüssel einverleibten Codex. Auch die päpstliche Kapelle besitzt im Codex No. 14 eine Anzahl Messen von Busnois, darunter jene über den *Omme armé*. Die Anzahl seiner weltlichen Chansons ist beträchtlich. Die zwei vorhin erwähnten sind in Petrucci's *Canti cento cinquanta* gedruckt; ein jetzt zu Dijon befindliches, von den Herzögen von Burgund herrührendes Manuscript enthält siebenzehn dreistimmige und zwei vierstimmige Lieder von Busnois.[3])

---

1) So hat Ludwig Senfl mit dem Liede *Fortuna desperata* (über das Hobrecht eine Messe von strenger, majestätischer Erhabenheit, Josquin eine andere, sehr kunstreiche componirt hat) eine ganze Reihe musikalischer Experimente gemacht. Einmal setzt er es mit einer sinnreichen Spielerei über das Hexachord in Verbindung (Fort. sup. voces music. gedr. in „121 newe Lieder", auch bei Seb. Heyden 1540 S. 46), dann verbindet er es mit der Kirchenmelodie des Pange lingua, und ein andermal mit dem Volksliede „Es taget vor dem Walde." Letzteres Lied verbindet Arnold von Bruck wieder mit einem andern „Kein Adler" (alle diese Compositionen in „121 newe Lieder" etc.).

2) Um aus vielen Beispielen nur Einiges zu nennen: Josquin's fünfstimmiges Veni sancte spiritus (im Nov. et insign. op. mus.) mit strengstem Canon zwischen den beiden tiefsten Stimmen; sein Lied mit der Devise „ad nonam canitur bassus hic tempore lapso" (Canti cento cinquanta), wo der Bass gegen den Discant einen Canon in der None bildet, u. a. m.

3) Der Dijoner Codex No. 295 enthält folgende mit Busnois' Namen bezeichnete dreistimmige Chansons: Quant ce vendra au droit; ma demoiselle ma maistresse; bel acueil le sergent d'amours; c'est bien maleur; joie me fuit et douleur me queurt; ma plus qu'assez et tant bruiante;

Die Magliabecchiana zu Florenz besitzt von ihm in einem Codex der Fund. Strozzi (No. 53 XIX und No. 156) vierzehn Lieder, und ein Codex der Pariser Bibliothek die dreistimmigen Lieder *„je suis venut vers mon ami“* und *„chi dist en pudicité madame ma plus grand chère“*, Tonsätze von eigenthümlicher Feinheit und Eleganz. Indem Busnois die gewählte Volksweise zum Tenor nimmt, weiss er sie in leichteren oder strengeren Nachahmungen in bald einfacherem, bald kunstreicherem Harmoniegewebe mit den anderen Stimmen in eine geistreiche Verbindung zu setzen und das Ganze entweder sentimental ausdrucksvoll zu gestalten, oder es ist (wie in dem *Dieu quel mariage)* von einer gewissen leichtbewegten Anmuth, von jenem französisch munteren Geist (das französische *„esprit“* ist dafür bezeichnender), der die weltlichen Gesänge der späteren Meister Josquin, Certon, Gombert u. s. w. oft so erfreulich macht. In vielen Beziehungen erscheint Busnois überhaupt wie ein Vorläufer Josquin's. Unter den Liedern des deutschen Heinrich Isaak findet sich eins *„par ung jour de matinée“*,[1]) völlig eine Palingenesie des Busnois'schen *„Dieu quel mariage“*,[2]) aber im Lichte einer neuen Zeit, einer entwickelteren Kunst, schwerlich geflissentliche Nachahmung; es liegt eben nur in der Kunstrichtung der Zeit, die sich schon in Busnois in so bedeutender Weise ankündigt.

---

je ne puis vivre ainsi toujours; c'est vous en qui j'ay espérance; je m'esbais de vous mon cueur; ja que luy; vostre gracieuse; quelque poure homme que je soie; a une dame j'ay fait veu; en voyant sa dame; au gré de mes ieulx; quant vous me ferez plus de bien; j'ay mains; ferner zwei vierstimmige: en tous les lieux ou j'ay esté und On a grant mal par trop amer. Morelot ist geneigt auch jene Complainte sur la mort de Gilles Binchois für Busnois' Arbeit zu halten. Das Stück hat etwas Dumpfes und Monotones, drückt aber düstere Trauer ganz wohl aus, wie es die Aufgabe erheischte. Man findet dieses jedenfalls merkwürdige Stück, ebenso wie das Verzeichniss obiger Lieder in Stephen Morelot's De la musique au quinzième siècle, Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon. Paris 1856 Beilage No. III und Table thématique.

1) Canti cento cinquanta fol. 51.

2) Es ist bemerkenswerth, dass ein Lied von Johannes Japart (Canti cento cinquanta fol. 81) beinahe als direkte Nachbildung des Busnois'schen Dieu quel mariage erscheint. Es ist ebenfalls ein Doppellied; das eine Motiv plus ne chasceray sans gans gestaltet sich in den Mittelstimmen auf eine lange Strecke hin zu einem leichtgefügten Canon im Einklang, im Charakter dem Dieu quel etc. sehr ähnlich:

§

Plus ne

Das andere Lied *pour passer temps* geht (wie bei Busnois das corps digne) im Discant in gemessenem Gange darüber hin. Der Bass begleitet wie er kann und mag. Es ist ein hübsches, geistreiches Stück und verlangt, gleich dem Liede Busnois', einen ziemlich raschen leichtbewegten Vortrag.

Zeitgenosse Busnois' und mit ihm zugleich in der Kapelle Karl's des Kühnen angestellt war ein von Aron genannter Ayne, Hayne oder Heyne,[1]) eigentlich Heinrich [?] van Ghizeghem, der in den Hausrechnungen Karl's als *chantre et valet de chambre de Monseigneur* vorkommt. Aron erwähnt zweier Lieder dieses Meisters: *dung aultre amer* und *de tous biens pleine est ma maitresse.* Das zweite Lied befindet sich in dem vorerwähnten Dijoner Codex. Es ist eine ganz achtbare Arbeit; bemerkenswerth ist in der Stimmführung, dass die Stimmen meist auseinander gehalten sind, sich nicht durchkreuzen und übersteigen, für jene Zeiten eine Seltenheit. Andere Stücke Hayne's finden sich zusammen mit Arbeiten Josquin's, Brumel's und Crespiere's in einer Handschrift des britischen Museums.[2]) Petrucci hat von den Liedern Hayne's Einiges gedruckt, im Odhecaton die vierstimmigen Lieder *Amour, amour* und *a les regres,* im Buche B. *(Cantus n. quinquaginta)* ein dreistimmiges Lied *la regrettée.* Auffallend ist die sehr häufige Anwendung der alterthümlichen Cadenz mit der Unterterz vor dem Schlusstone. Das Lied *de tous biens* war übrigens, gleich der *Fortuna desperata,* eines der beliebtesten und häufigst bearbeiteten.[3])

1) Tratt. della nat. e cogn. de tutti gli tuoni, cap. IV. Heyne ist, wie Fétis (Biogr. univ. Art. Ghizeghem) annimmt, die altflandrische Form für Henri.

2) Burney, Hist. of mus. Bd. 2. S. 489 Anm. s. Die Handschrift ist bezeichnet: Bibl. reg. 20. A. 16.

3) In den Canti cento cinquanta findet es sich fol. 21 von Crispinus de Stappen (wobei die erste Stimme erbaulich genug mit einem Viernotenmotiv immerfort dareinsingt „beati pacifici"; die Zusammenschmiedung dieser heterogenen Gesänge ist durch den Zufall motivirt, dass jene kirchliche Intonation wie ein „obstinater Discant" zu dem Volksliede passt), fol. 80 von Johann Japart mit dem Räthselmotto „Hic dantur antipodes", fol. 84 von Alexander Agricola, dann noch fol. 89, 111, 143 und 144 vier Bearbeitungen von ungenannten Tonsetzern. Josquin hat ein Credo (Patrem omnipotentem etc.) über dasselbe Lied componirt, das sich in der von Petrucci herausgegebenen Sammlung Fragmenta Missarum findet. Von dem Stücke Japart's sagt Fétis (Biogr. univ., neue Ausgabe Bd. 4. S. 429): La chanson française offre aussi une singularité remarquable *en ce qu'elle peut être chantée à quatre ou à cinq parties à volonté.* Le contratenor a pour inscription: hic dantur antipodes. La solution de cette énigme se trouve en prenant le chant de cette partie *par mouvement rétrograde,* ce qu'indiquent les mots *hic dantur antipodes.* Si l'on fait le canon, *la chanson est à cinq voix;* mais si l'on ne fait pas *elle est simplement à quatre.* Ce morceau est fort bien fait: *j'en ai pris une copie à Vienne et je l'ai mis en partition.* Fétis muss geradezu im Traume gelegen haben, als er diese Zeilen schrieb; seine Angaben sind völlig falsch!! Jene Gegenfüsslerstimme ist beinahe notengetreu der Tenor, den Heyne bearbeitet hat, sie passt, so genommen wie sie dasteht, gar nicht zu den übrigen Stimmen, und eben so wenig, wenn man sie „par mouvement rétrograde" nimmt. Petrucci ist sonst bei Räthselstimmen so artig, gleich die „Resolutio"

Ein anderer Meister dieser Gruppe von Tonsetzern, Firmin Caron oder Carontis, reiht sich Busnois würdig an. Tinctoris hat dessen Chanson *la tridaine* in sein Verzeichniss von Mustercompositionen aufgenommen,[1]) und Sebald Heyden nennt ihn neben Okeghem und Busnois als den Dritten, der die von Dufay und Binchois übernommene Kunst erhöhet und verherrlicht.[2]) Seine Arbeiten befinden sich zum guten Theile im päpstlichen Kapellenarchiv (Codex No. 14), darunter eine Messe *l'omme armé*, welche interessante Vergleichungspunkte mit jenen Dufay's und Faugues' bietet. Der Zusammenklang des Ganzen, die Harmonie, hat hier unvergleichlich mehr Körper und Consistenz: es ist nicht mehr das weich Zerfliessende, aber auch bei weitem nicht jenes arios Singende der Stimmen, die hier vielmehr einen gewissen strengen Zug haben.[3]) Ein dreistimmiges Lied im Dijoner Codex *helas que pourra devenir* und ein auch dreistimmiges *vous m'avez prit le coeur* zeigen des Meisters Tüchtigkeit auch auf dem Gebiete weltlichen Gesanges; hier entwickelt er eine schöne freie Stimmführung voll feiner Wendungen.[4]) Von Johannis Regis (du Roy) hat Petrucci Mehreres gedruckt: die fünfstimmigen Motetten: *Salve sponsa, lux solempnis, clangat plebs flores* (letztere von Tinctoris als Mustercomposition genannt) und ein *Ave Maria*

---

beizusetzen (was beinahe lässt, als nadle ein Schalk einem Verlarvten heimlich ein Zettelchen mit Namen und Adresse an den Domino) hier hat er's aber unterlassen. Die Auflösung, die ich endlich nach vielerlei Hin- und Herprobiren glücklich gefunden habe, ist aber folgende: Erstens muss man den Tenorschlüssel der vorgezeichnet ist, zu seinem Antipoden, d. h. zum Mezzosopranschlüssel, machen. Dann muss man alle Schritte verkehrt nehmen, d. h. wo es in der Notirung eine Terz aufwärts geht, eine Terz abwärts gehen u. s. w. (In Hermann Finck's Practica musicae findet sich ein Tenor mit dem Canon „Contraria contrariis curantur," wobei die Auflösung genau dieselbe ist.) Zum Unglück hat sich obendrein der unselige Setzer Petrucci's bei der 18. Note vergriffen und eine Brevis statt einer Longa gesetzt. Ueberwindet man nun alle diese beabsichtigten und nicht beabsichtigten Obstakel, so ergiebt sich ein leidlich klingender, immer aber nur vierstimmiger Satz. Oder hat Fétis aus Versehen ein ganz anderes Stück bekommen?!

1) Zum Schluss der libri de contrapuncto (Coussem., Tinct. Tractat. Ins. (Lille) 1875. S. 399).

2) A Gallis Dufai et Binchois celebriorem quidem redditum, donec a Johanne Okgeghem, Busnoe ac Caronte ceu per manus accepta magis atque magis inclaresceret (De arte canendi, Vorrede).

3) Gleich im fünften Tempus des Kyrie muss der Bass über nur drei Stufen von $\bar{d}$ bis *c* herab; das Lied im Tenor mit dem monotonen Herumschlagen auf $\bar{d}$ *g* ist nicht eben glücklich arrangirt u. s. w.

4) Fétis bemerkt: „on trouve dans ces morceaux de traces d'élégance dans le mouvement des parties: sous ce rapport Caron est supérieur à Okeghem et à Busnois.

in den *Motetti a cinque*, ein *Patrem* in der Sammlung *Fragmenta missarum*[1]) und ein weltliches Lied *Sil vous plaisist*[2]) in den *Canti cento cinquanta.* Letzteres eine Composition, die durch kühne, energische Harmonie mit wohl motivirten Ausweichungen, Trugschlüssen, und durch sichere, effectvolle Behandlung der Dissonanzen frappirt. Der Discant beantwortet das Liedmotiv des Tenors ganz fugengerecht in der Oberquinte.

Dass sich von diesen ausgezeichneten Meistern keine eigene Schule abzweigte, ist ganz natürlich. Sie selbst bildeten den Uebergang zur zweiten Schule, und ihre eigenen Schüler (über welche zur Zeit alle Anhaltspunkte fehlen) gingen dann ohne Zweifel vollends zur Okeghem-Josquin'schen Richtung über, sobald diese einmal das Uebergewicht erlangt und die öffentliche Meinung für sich hatte. Dass unter den nicht mit Autornamen bezeichneten Chansons der *Canti cento cinquanta* gar Manches dieser Uebergangsschule angehört, steht wohl ausser Zweifel, wie das vierstimmige *Cent mille escus,* das einer Umarbeitung der älteren Arbeit Dufay's gleicht, wie das vierstimmige anonyme *Fortuna desperata* (es ist auch noch eine zweite Bearbeitung von Pinarol da) mit seinem noch schlichten Tonsatz, den übrigens an einigen Stellen ungeschickte Härten (einmal Parallelquinten von *d* zu *es*!) perturbiren u. a. m.

Eine eigenthümliche, in ihrem evidenten Zusammenhange mit der niederländischen Kunst noch nicht genugsam aufgeklärte Stellung nimmt England ein. Dieses, nach Skakespeare's stolzem Ausdruck „durch die Silbersee vor minder beglückter Länder Neid" geschützte Reich hielt sich die Niederländer selbst zu einer Zeit fern, wo sie für aller Herren Länder als Musiker gesucht wurden. Kein niederländischer Sänger, kein niederländischer Kapellmeister passirte je den Kanal; dass man aber umgekehrt in der Heimath der Musik, den Niederlanden, englische Sänger zu schätzen wusste, beweist der schon erwähnte Robert Morton und ein gewisser John Stuart oder Stewart, auch Sänger in der Kapelle Karl's des Kühnen. Wie England seine eigene Kirchenbaukunst im romanischen wie im gothischen Styl, und im letztern seine gegen einander oppositionellen Idiotismen des spitzen Lanzettbogens und des breitgedrückten Tudorbogens, sein Lattenornament u. s. w. hatte, so wollte es auch in der Musik nur auf sich selbst gestellt sein. Nun sind aber die Prinzipien des Tonsatzes dort im Wesen doch ganz dieselben wie in den Niederlanden, und die Niederländer haben nicht nur die Priorität des

1) Ein Exemplar (leider fehlt der Bass) in der Wiener Hofbibliothek.
2) Bei Kiesewetter in den Schicks. etc. des weltl. Gesanges als Musikbeilage No. 19. Nur reducire man die von K. im Uebermaasse angebrachten ♯ und ♭.

Besitzes derselben, sondern auch die grösseren Talente für sich; noch zur Zeit Heinrich VIII. lassen sich die englischen Contrapunktisten in keinem Sinne den niederländischen an die Seite setzen. Es ist ein sonderbarer Umstand, dass sogar die Ehre der Erfindung des Contrapunktes (der freilich in der That gar nicht „erfunden" worden, sondern sich naturgemäss aus rohesten Anfängen allmählich entwickelt hat) gerade von dem gelehrtesten aller niederländischen Musikschriftsteller, von Tinctoris, nicht seinen Landsleuten, sondern den Engländern zugeschrieben wird. Er sagt an einer oft erwähnten Stelle seines „Proportionale Musices" (in welches er überhaupt mancherlei historisirende Notizen aufgenommen hat), dass, „wie man versichere, die Quelle und der Ursprung dieser neuen Kunst bei den Engländern gewesen sein solle, als deren Haupt Dunstaple hervorragte, der Zeitgenosse Dufay's und Binchois', auf welche dann unmittelbar die modernen Okenheim, Busnois, Regis und Caron folgten, die vorzüglichsten Meister des Tonsatzes, von denen je zu hören gewesen.[1])

1) Cujus (scil. musices), ut ita dicam, novae artis fons et origo apud *Anglos*, quorum caput *Dunstaple* exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestanstissimi: Haec eis Anglici nunc veniunt conferendi. Illi etenim in dies novos cantus novissime inveniunt, at isti, quod miserrimi signum est ingenii, una semper et eadem compositione utuntur (J. Tinctoris, Proportionale musices Prohemium [Coussem., Tinct. S. 403 und in CS. IV, 154]). Vgl. auch Pietro Aron, Lucidario Vinegia 1545. IV, 31. Man sieht, dass Tinctoris auch nur vom Hörensagen (perhibetur) redet. Nichts destoweniger hat es ihm einer nach dem andern nachgeschrieben: so Sebald Heyden 1540 in der Epistola nuncupatoria seiner ars canendi und Johannes Nucius 1613 in seinem Werke: Praeceptiones musices poeticae. Die Stelle bei Sebald Heyden ist zugleich eine lehrreiche Probe, wie der Irrthum im Nachsprechen von Mann zu Mann wächst. Er beruft sich ausdrücklich auf Tinctoris und dessen Proportionale; nun höre man aber selbst: Quam musicam Johannes Tinctoris in libris Proportionum suarum (quorum mihi copiam nuper fecit Georgius Forsterus, vir ut literarum et medicinae, ita et Musicae peritissimus) novam artem appellat, et eam in Anglia *a quodam Dunstapli* (so, nicht wie Forkel Bd. 2. S. 484 citirt „Dunstabli") *primo excogitatam* affirmat. Hier wird also Dunstable gar schon selbst Erfinder des Contrapunktes. Johannes Nucius aber lässt sich vernehmen: Duxtapli (so!) Anglus, a quo primum figuralem musicam inventam tradunt. Dass Nucius wieder dem alten Heyden nachgeschrieben hat, zeigt das getreue Wiederbringen der von Heyden angewendeten selteneren Ablativform a quodam Dunstapli (Nom: Dunstaplis) statt Dunstaplo. Franz Lustig in seiner Musikkunde verwechselt der blossen (entfernten) Namensähnlichkeit wegen unsern Johann Dunstaple gar mit dem heil. Dunstan, Erzbischof von Canterbury (starb 988). Aehnliche Verwechslungen wurden Anlass, dass Buddäus, Printz, Marpurg u. a. dem heil. Dunstan die Erfindung des mehrstimmigen Gesanges zuschrieben, wobei denn Argumente vorgebracht wurden, wie „dass man St. Dunstan auf der Harfe mit beiden Händen spielend abbilde". So wurde aus der von Tinctoris beiher und zweifelnd ge-

Dieser von Tinctoris erwähnte Dunstaple hiess eigentlich Johann Dunstaple oder eigentlich Johann von Dunstaple (John of Dunstable), also genannt nach seinem Geburtsorte, einer Stadt in der Grafschaft Bedford.[1]) Dass er wirklich ein Musiker von einigem Rufe war, beweist der Umstand, dass sich Franchinus Gafor, der berühmte Lehrer zu Mailand, auf ihn und auf die Art und Weise beruft, wie er in seinem *Veni Sancte Spiritus* im Tenor den sogenannten Modus major notirt habe[2]) und ihn gelegentlich noch ein andermal als Autor eines Tractates *de mensurabili musica* nennt.[3]) Sogar Martin le Franc nennt ihn zuzusammen mit Dufay und Binchois, um die besten der Zeit zu bezeichnen.[4]) Ziemlich grob behandelt ihn dagegen sein Landsmann Thomas Morley, Musikus der Königin Elisabeth, der in seinem Buche *A plaine and easie Introduction to practicall Musicke*[5]) 1597 S. 178) ihn mit einer Anspielung auf seinen Namen zu den „Dunsen" rechnet. Wenn sein Ruf aber auch von England bis Mailand reichte, von Dauer war er wenigstens nicht; schon Heyden nennt ihn einen „gewissen" Dunstable, und auch Morley braucht die Wendung *one, whose name is Johannes Dunstable.* Er war nebstbei (oder vielleicht hauptsächlich) Mathematicus, Astronom und, wie es die Zeit mit sich brachte, Astrolog. In Weewer's Sammlung von Grabschriften *(Funeral-Monuments)* wird er der Mann genannt, der den ganzen Himmel

---

gebenen Notiz ein wahres Monstrum von Irrthümern. Burney, obwohl mit Leib und Seele Engländer, dachte viel zu rechtschaffen, um seiner Nation einen Ruhm zu vindiciren, der ihr nach seiner Ueberzeugung nicht gebührte: er polemisirt in seiner ruhigen, ernsten Weise dagegen (Hist. of mus. Bd. 2. S. 400 u. 439). Mit noch schwerer in's Gewicht fallenden Gründen tritt Forkel (Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 484) auf. Kiesewetter (Gesch. der Mus. S. 47) erwähnt der Sache ganz kurz und weist auf den schlagenden Gegenbeweis hin, der in den Arbeiten Dufay's liegt, womit freilich die Frage ein- für allemal erledigt ist.

1) John of Dunstable, so called from the town of that name in the county of Bedford, where he was born (Hawkins, Hist. of mus. Bd. 2. S. 298).

2) Pract. mus. II, 7.

3) A. a. O. III, 3. Franchinus schreibt Donstaple. Der Tractat wird auch von Morley und Ravenscroft citirt.

4) Guillaume Dufay et Binchois
Car ils ont nouvelle pratique u. s. w.
Angloise et ensuy Dunstable
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable. (Le Champion v. Martin le Franc.)

5) Der Herausgeber konnte nur die 2. Ausgabe (Neudruck), London 1771 einsehen. Hier ist die Stelle S. 203. Ambros citirt nach Burney II, 399. Die Stelle lautet: We must also take heed of separating any part of a word from another by a rest, as som *dunces* have not stacks to do: yea one whose name is Johannes Dunstable . . . hath non only divided the sentence, but in the verie middle of a worth hath made two long rests thus, in a song of foure parts upon these words, *Nesciens virgo mater virum.*

in die Brust schloss, der Mitwisser des Rechtes der Sterne, was aber Musik betrifft, „ihr Lob, ihr Licht und ihr Fürst“ (*hic vir erat tua laus, tua musica, princeps*). Die Grabschrift in Fuller's Worthies, verfasst von Johann Wethamsted, Abt von St. Albans, erschöpft sich gleichfalls in Lob: sie nennt Dunstable den zweiten Ptolemäus, den jüngeren Atlas, der den Himmel getragen, lässt aber seine musikalischen Verdienste unerwähnt.[1]) Als Dunstable's Todesjahr wird vom Bischof Tanner 1453 angegeben,[2]) anderwärts 1455[3]) oder gar 1458.[4]) Begraben ist er in der Kirche des hlg. Stephanus Walbroke in London. Der Grund jener unhöflichen Bemerkung Morley's ist eine allerdings selbst für jene Zeiten grosse Unschicklichkeit. In seiner Motette *nesciens virgo* theilte Dunstable das Wort „Angelorum“ im Texte so ab, dass zwischen die vorletzte und letzte Silbe vier Tempuspausen (im imperfecten Tempus so viel als acht Taktpausen!) fallen.[5]) Ausser diesen wenigen Noten bei Morley und jenem kurzen Beispiel bei Franchinus, die um so weniger bedeuten, als es herausgerissene Fragmente einer einzigen Stimme sind, scheint von Dunstable nichts erhalten als einige dreistimmige Gesänge in einem Manuscripte der Vaticana. Auch sein Tractat ist verloren. Hätte er jene Vorzüge besessen, die seine Epitaphien an ihm preisen und wovon, wie Fuller sehr richtig bemerkt, ein Drittel zu einem

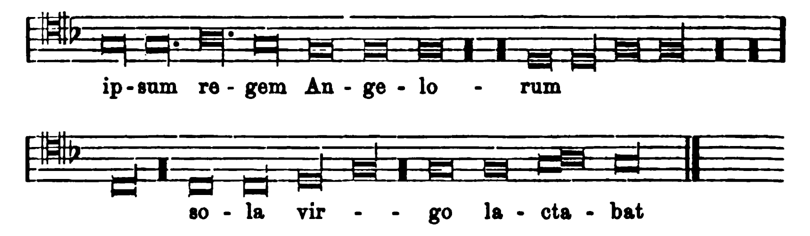
1) Man findet die Grabschriften bei Hawkins Bd. 2. S. 299 und bei Forkel Bd. 2. S. 482. Fuller selbst nennt die Inschriften „hyperbolical epitaphs.“

2) Thomas Tanner, Biblioth. britannico-hibernica. Lond. 1748, S. 239.

3) Hawkins Bd. 2. S. 298.

4) Burney Bd. 2. S. 401.

5) Burney (S. 399 und 400) erblickt darin einen Copistenfehler; aber die Zahl der Noten zeigt, dass es keiner ist:



Burney's Verbesserung ist nichts werth, er flickt für das „rum“ noch eine Brevis ein, was in der einzelnen Stimme angeht, im Zusammensingen aller Stimmen aber natürlich alles über den Haufen werfen würde. Die Stelle *sola virgo* zeigt überdies dasselbe barbarische Verfahren mit den Textworten. Aehnliche Dinge sind bei den ältern Componisten nicht unerhört, freilich nicht so grell, wie in jener Composition Dunstable's. So setzt z. B. selbst Josquin in seinem Miserere: Audi- (Tempuspause) auditui meo.

grossen Manne hinreichen würde, so hätten gewiss seine Arbeiten nicht so völlig der Vergessenheit anheimfallen können. Burney, der fleissige, gründliche Forscher, der für die musikalischen Alterthümer seines Vaterlandes das grösste Interesse hatte, war nicht im Stande, auch nur das Geringste von Dunstable's Compositionen aufzufinden. Dunstable hat 21 oder gar 26 Jahre länger gelebt als der in hohem Alter gestorbene Dufay; er ist also jedenfalls der bei weitem Jüngere. Bei Lebzeiten Dufay's stand es mit der Kunst des Tonsatzes in England nicht eben glänzend.

Nach dem Siege bei Azincourt 1415 wurde eine Art Cantate, ein Danklied gesungen, dessen Notirung im Magdalenen-Collegium zu Cambridge in der Pepysian-Collection aufbewahrt wird.[1]) Eine Stimme intonirt eine Art Canto fermo, der nicht notengetreu, aber doch in analogen Gängen, auch dann die Grundlage bildet, wo die zweite und im Chorrefrain die dritte Stimme *Deo gratias Anglia* hinzutritt.

Die Composition zeigt bestimmte Cadenzeinschnitte und überhaupt eine gewisse planmässige Disposition, im Uebrigen ist sie aber von sehr roher, fast barbarischer Einfalt.[2])

Wenn nun bei einem grossen Nationalereigniss, welches noch nach beinahe zwei Jahrhunderten einen Shakespeare zu einem seiner glänzendsten und reichsten Gemälde anregen konnte, nichts Besseres gesungen wurde, so stand die Kunst des Tonsatzes in England vorläufig noch bei ihren ersten Anfängen, während die Niederländer schon fertige Meister und eine ausgebildete Tonkunst besassen. Um so weniger dürfen wir also dort die Heimath der Contrapunktik suchen.

Eine in ihrer Art sehr merkwürdige altenglische Composition aus der Mitte des 15. Säculums findet sich im Manuscript No. 978 der *Collectio Harleiana* im britischen Museum. Es ist ein altes englisches Volkslied *Sumer is cumen*[3]) zu einem Canon im Unison umgeformt. Später wurde unter den ursprünglichen weltlichen Text ein geistlicher geschrieben *Perspice Christicola* u. s. w. Der Catalog der *Harleian-Manuscripts* bemerkt dazu: *Antiphona PERSPICE XP'TICOLA miniatis litteris scripta, supra quam tot syllabis nigro atramento seu communi cernuntur verba*

---

1) Burney, Hist. of m. Bd. 2. S. 383. Vgl. Chappel, Popular music of the olden time. Vol. 1. S. 39. London 1855—57.

2) Burney, der diesen Gesang als „venerable relic of our nations prowess and glory“ bezeichnet, findet doch die Composition desselben „very incorrect“ und nimmt besonders an drei Quinten in der zweistimmigen Partie gerechtes Aergerniss.

3) In der ursprünglichen Volksweise findet es sich in dem 1861 erschienenen Werke: Cyclop. of popular songs etc. Vgl. auch Chappel, a. a. O. S. 25.

anglica cum notis musicis a quatuor cantoribus seriatim atque simul canenda. Hoc genus contrapunctionis sive compositionis canonem vocant musici moderni, Anglice (cum verba sicut in praesenti cantu sint omnino ludicra) a Catch, vetustioribus vero, uti ex praesenti codice videre est, nuncupabatur Rota. Zu der Hauptmelodie der vier Sänger singen zwei andere mit Anspielung auf den Text des Frühlingsliedes eine Art Kukuksruf in einer kurzen stets wiederkehrenden Phrase, welche, wie es dann bei ähnlichen sinnreichen Spielereien gebräuchlich war, als Pes (Fuss) bezeichnet wird. Die Notirung jener „*Rota*“ (in schwarzen Noten) ist in einer einzigen Zeile begriffen, mit beigesetzten Kreuzchen als Zeichen des Eintrittes für die einzelnen Stimmen. Die Benennung *Rota* (Rad) ist bezeichnend gewählt, um die stete Rückkehr der Stimme auf denselben Punkt, die stete Bewegung der Stimmen in demselben Umkreise anzudeuten. Hier wird dieser Ausdruck zweifellos im Sinne eines Canons angewendet. Die oft zitirte Stelle von de Muris: *Sciendum est notabiliter, quod non possumus duas notas ponere in rota vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas* ist nicht so ganz deutlich und klar, obschon die Erklärung allerdings die stichhaltigste ist: Muris habe sagen wollen, man dürfe in einem Canon nicht zwei Stimmen im Einklange oder in Octaven fortschreiten lassen. Dieselbe Hand, welche den geistlichen Text beigesetzt, hat eine sehr umständliche Erklärung über die Art der Ausführung beigeschrieben: *hanc Rotam cantare possunt quatuor socii, a paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici. Praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem et cum venerit ad primam notam post crucem, inchoat alius et sic de ceteris. Singuli vero repausent ad pausaciones scriptas et non alibi, spacio unius longae notae.* Und der oberen Stimme des *Pes* ist beigeschrieben: *hoc repetit unus quociens opus est faciens pausacionem in fine;* der unteren Stimme: *hoc dicit alius pausans in medio et non in fine, sed immediate repetens principium.* Diese weitläufige Erklärung zeigt deutlich, dass damals Compositionen dieser Art eine ganz neue Erfindung und eine ungewöhnliche Sache waren. Befolgt man nun diese Anweisung, so ergibt sich ein recht sinnreich combinirtes sechsstimmiges Ganze, welches trotz der mehrfach ungeschickt zusammenstossenden Harmonie zeigt, dass sich in kurzer Zeit, vielleicht durch die Bemühung tüchtiger Lehrer wie Dunstable, die Contrapunktik in England nicht unwesentlich gebessert hatte. Die vier Hauptstimmen bilden einen Canon im Einklange, der ohne Ende fortgesungen werden kann und folglich, wie Shakespeare sagt, „einem Leineweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte“. Die kurze Phrase des *Pes* bildet selbst wieder

in den beiden Stimmen eine canonische Imitation.[1]) Das Ganze setzt schon eine wohldurchdachte Berechnung des Zusammentreffens der Töne voraus und ist ein beachtenswerthes Denkmal ältester englischer Kunst, die sich hier auf einem Gebiete zeigt, welches Glarean vorzugsweise für Okeghem und Josquin in Anspruch nimmt, nämlich aus „einer Stimme mehrere zu entwickeln“.[2])

In Deutschland, welches prädestinirt war gerade in der Musik eine der allerglänzendsten Seiten seines geistigen Lebens zu entwickeln, lag im 14. und bis tief in's 15. Jahrhundert hinein vollends so ziemlich alles brach. Wenn uns Städte wie Nürnberg, Augsburg, Cöln, Lübeck u. a. m. ein anziehendes Bild tüchtigen mannhaften Bürgerthums zeigen, wenn Gewerbe und Handel gediehen und Wohlstand das Leben erfreulich machte, wenn herrliche Dome und Rathhäuser noch jetzt jenen Zeiten ein schönes Zeugniss geben: so sollte man denken, hätte wohl unter ähnlichen Verhältnissen wie in den Niederlanden die Musik, und insbesondere die gesellige Musik, ähnliche Blüten wie dort treiben sollen. Aber es fehlte das freie, fröhliche Leben, das die belgischen Städte unter einander verband; Separatismus lastete damals wie ein Fluch auf Deutschland, jede Stadt war in ihre Spezialitäten eingefangen, wo sich „Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit forterbten“, wo Patrizier und Zünfte einander oft genug scheel ansahen, und wo die Kunst, von kleinen und kleinlichen Verhältnissen eingeengt, es mit Mühe und kaum über den Standpunkt eines löblichen Handwerkes hinausbrachte. Nimmt sich doch der herrliche Albrecht Dürer in dem Nürnberger Wesen wie ein Adler im Käfig aus. Während man in den Niederlanden für die Sänger Belohnungen aussetzte,[3]) durften in Deutschland die Musiker durchaus auf keine glänzende Versorgung rechnen, sie standen in sehr geringem Ansehen und verdienten oft kaum ihr Brot. Noch Hermann Finck beklagt sich lebhaft darüber.[4]) Solche Verhältnisse machen es begreiflich, wie ein solches trostloses, ja lebloses

1) Man findet das Stück bei Burney Bd. 2. S. 407, bei Hawkins Bd. 2. S. 96, bei Forkel Bd. 2. S. 492, und sogar bei Busby (Bd. 1. S. 394 der bei Baumgärtner in Leipzig erschienenen Uebersetzung).

2) Amavit et hic Jodocus ex una voce plureis deducere, quod post eum multi aemulati sunt. Sed ante eum Joannes Ockenheim . . . ea in exercitatione claruerat (Glareani Dodecachordon Basil. 1547. S. 441).

3) Adrian Petit-Coclicus sagt (Comp. P. II., de musica figurali): In urbibus Belgicis ubi cantoribus praemia dantur ac ob praemia adipiscenda nullus non modus et labor adhibetur etc.

4) Er sagt: His (nämlich den Musikern in den Niederlanden, Italien u. s. w.) stipendia ampla decernuntur, reditibus et dignitatibus locupletantur (ein Seitenblick auf die Domherrenstellen Busnois', Josquin's, Pierre's de la Rue u. s. w.) quae quidem praemia, non possunt non excitare liberalia ingenia et currenti calcar addere quam maximum.

Knochenpräparat von sein sollender Poesie und sein sollendem Gesang, wie die Meistersingerei, die lebende, blühende Dicht- und Tonkunst ersetzen mochte. Als gegen 1500 hin und später eine grosse Anzahl braver deutscher Meister des Tonsatzes auftrat, ein Heinrich Finck, Isaak, Stephan Mahu, Senfl, Paul Hoffheymer, Arnold von Bruck,[1]) Breitengasser, Sixt Dietrich u. a. m., wurde freilich alles reichlich eingebracht, eine fast unübersehbare Menge mehrstimmiger deutscher Lieder, die, echtdeutsch im Charakter, an Trefflichkeit des Tonsatzes mit den besten niederländischen wetteifern, kam in Nürnberg und Augsburg unter die Presse und beweist, wie gross die Freude daran und die Nachfrage war; jene Verhältnisse trugen hier endlich doch ihre Frucht, bis dahin aber sah es öde genug aus. In den Kirchen blieb man einfach beim planen, unisonen Gregorianischen Gesang. Wurden doch selbst in der kaiserlichen Kapelle zu Wien erst 1498 Sänger gestiftet, welche, wie es in der schriftlichen Urkunde darüber heisst, „auf Brabandisch zu discantiern" hatten, d. h. die niederländische Kunstweise einführen sollten. Indessen fehlt es doch nicht an Andeutungen, dass man von der künstlicheren Musik der Nachbarländer einige Notiz genommen hätte. Schon Eberhard Cersne von Minden spricht 1404 in seinen „Minneregeln" von künstlichem Gesang (*Der fogel musica* S. 24 f.):

Discant, bymol semiton
Tenor sy da bỹ machten.
— Dy flores in natralibus
Mid Quinten vnde Quarten
Tercien vnd Octaven
— der *bardunen* Chor
mit iren Semitonen

worin die „Quinten vnde Quarten" des Organums, die Züge des französischen Déchant bis selbst auf seine Floraturen leicht wiederzuerkennen sind. Eine Parallelstelle dazu enthält der zwar erst 1511 in Augsburg gedruckte, aber schon 1474 verfasste „Spiegel der Sitten" von Albrecht von Eybe, wo in der Vorrede [fol. 3] vom „Gesang mit Tenoriren, Discantiren und Burdaumen" die

---

Apud nos verò excellentes artifices (ut nihil dicam amplius) in tanto honore et pretio non sunt, imo saepe periculum famis vix effugiunt" (Herm. Finck, Pract. mus. Lib. V. de arte eleganter et suaviter canendi). Auch Adrian Petit-Coclicus klagt, dass die „schöne Kunst des (improvisirten) Contrapunktes in Deutschland so gar selten gefunden werde, und nur äusserst wenige dieser nur durch lange Uebung zu erlernenden Geschicklichkeit Zeit und Mühe zuwenden (vergl. S. 427 Anm. 1).

1) Die Gründe, warum ich Arnold von Bruck nicht für einen Niederländer, sondern für einen Schweizer aus Brugg halte, werde ich bei Besprechung dieses Meisters darlegen. Dass er nicht mit Arnoldus Flandrus zu verwechseln ist, hat schon Fétis (Biogr. un. 1860, S. 143) nachgewiesen.

Rede ist.[1]) „Burdaumen“ erinnert an den *Bourdon*, die tiefste Stimme, die Brummstimme, die in ihrer rohesten Fassung, wie Joh. de Muris sagt, auch bei den französischen Sängern nicht allein bei der sogenannten *Diaphonia basilica*,[2]) sondern auch bei der Triphonie in einem orgelpunktartig forttönenden Basston bestand.[3]) Sebastian Brand redet im Narrenschiff vom „Quintiren“. Ein früher, freilich noch sehr roher Versuch eines gearbeiteten (nicht blos *supra librum* improvisirten) Tonsatzes in Deutschland ist ein auch noch dreistimmiges mit der Jahreszahl 1459 bezeichnetes *Regina coeli laetare* in einem Codex der Strassburger Bibliothek.[4]) So ungeschlacht hier die Stimmen noch auf einander stossen — gegen die um ein Jahrhundert älteren völlig barbarischen (auch oberdeutschen) Biscante[5]) ist hier doch schon einiger Fortschritt wahrzunehmen. Sehr bemerkenswerth aber ist es ohne Zweifel, dass durch alle Rohheit und Plumpheit hindurch sich doch schon ganz unverkennbar der die echt deutschen Meister, wie Finck, Hoffheimer, Stoltzer u. s. w., und durch sie die deutsche Schule, gegenüber der niederländischen individualisirende Zug ankündigt.[6]) Ein in seiner Art interessantes Stück aus derselben Zeit enthält der schon erwähnte Codex No. 2856 der Wiener Hofbibliothek, ein Lied „zart liebste Frau“ („wertlich“ wie die Beischrift sagt), dessen armselige Melodie auf keinen Fall eine Volksweise, sondern (vielleicht vom Dichter selbst) frei erfunden ist. Was dieses an sich ganz unerfreuliche Stück bemerkenswerth macht, ist der Umstand, dass trotz seiner sehr naturalistischen Factur doch in der (noch schwarzen) Notirung von den Regeln der Mensuralmusik in Imperfizirung, Alterirung und Ligatur schulrichtiger Gebrauch gemacht wird, und dass eine tiefe Stimme, ein *Bourdon*, nach Art eines *Basso continuo* dazugesetzt ist mit der beigeschriebenen Bemerkung: „das ist der Pumhart darzu“. Dieser „Pumhart“, ein dem „Burdaumen“ analoges Wort, zugleich an das grosse oboenartige Instrument Pommer, Pummer oder Bomhard erinnernd,

---

1) Selbst die Reihenfolge, in der die Stimmen genannt werden, ist charakteristisch. Erst der Tenor als Hauptstimme, dann der sich entgegenstellende Discant, zuletzt die zu den beiden noch zutretende tiefe, bourdonirende Stimme.

2) Siehe oben S. 89 Anm. 1.

3) De Muris, Summa musicae cap. XXIV, GS Bd. 3. S. 240.
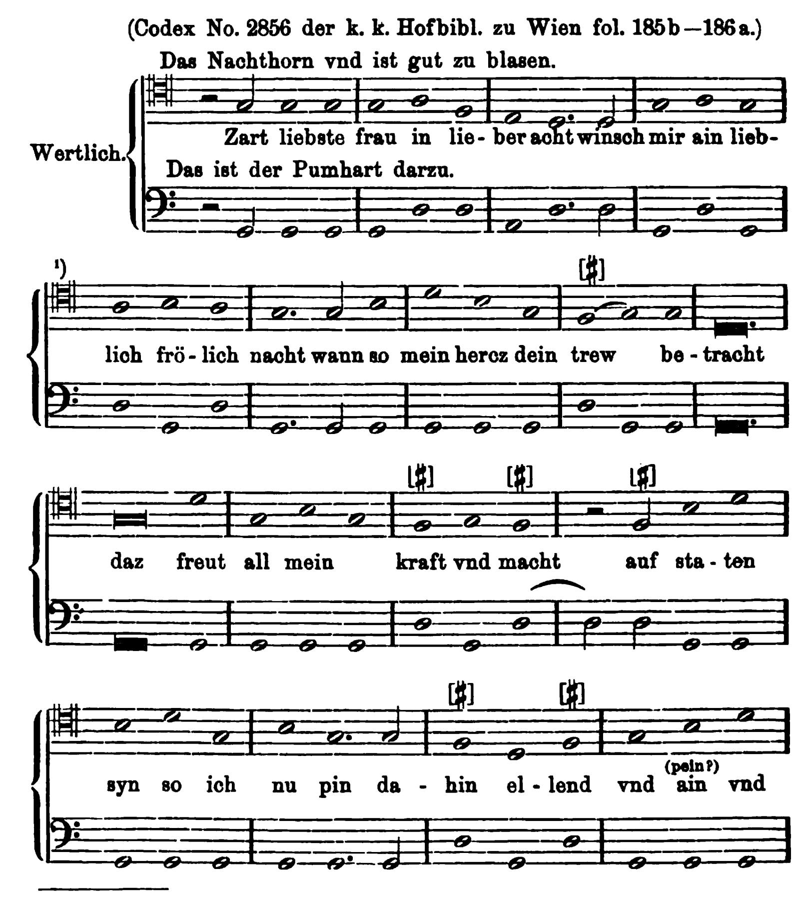
4) Handschr. B. II, 15.

5) In Gerbert's De cantu. I, 435 ff.

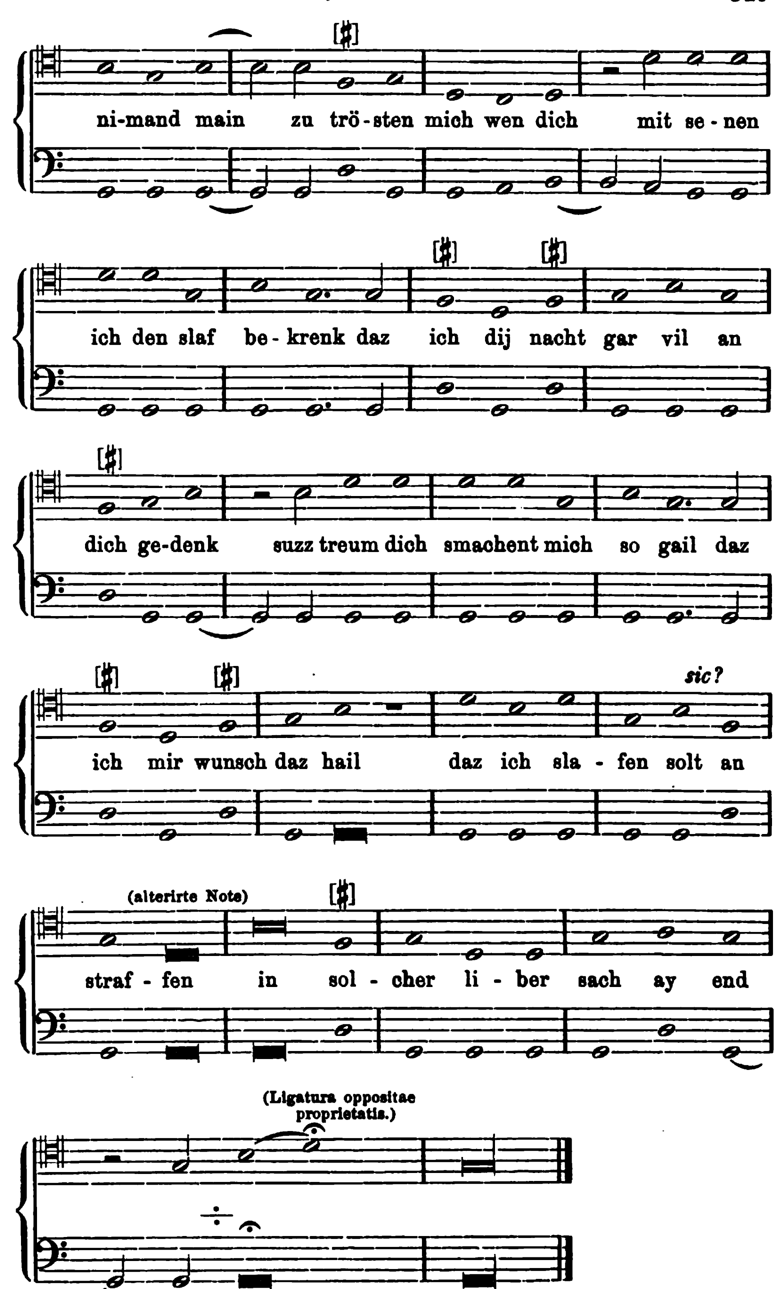
6) Man erlaube mir ein Gleichniss! Jenes Regina coeli verhält sich z. B. zu Finck's „Christ ist erstanden“ und „in Gottes nam so faren wir“ (No. 1 und 2 in den „schönen ausserlesenen Liedern des hochberümpten Heinrici Fincken“) wie etwa ein erst aus dem Rohesten ausgehauenes Steinbild zu der voll ausgearbeiteten Statue: es ist kaum noch menschenähnlich und enthält doch schon alle wesentlichen Züge des fertigen Kunstwerkes.

ist wiederum äusserst armselig, fast nur Tonica und Dominante. Das Ganze trägt die sonderbare Ueberschrift: „das Nachthorn vnd ist gut zu blasen", was unmittelbar an den üblichen Beisatz auf Titeln der späteren deutschen Liedersammlungen erinnert: „auff die Instrument dienstlich" (schöne auszerlesne Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens 1536), „auff allerley Instrumenten zubrauchen" (Ein Aussbund schöner teutscher Liedlein, herausgeg. von G. Forster 1539 und 1560 u. s. w.), ein Beisatz übrigens, den die grosse Chanson-Sammlung Tylman Susato's (1543) auch macht *„convenables tant à la voix comme aux instrumentz"*.
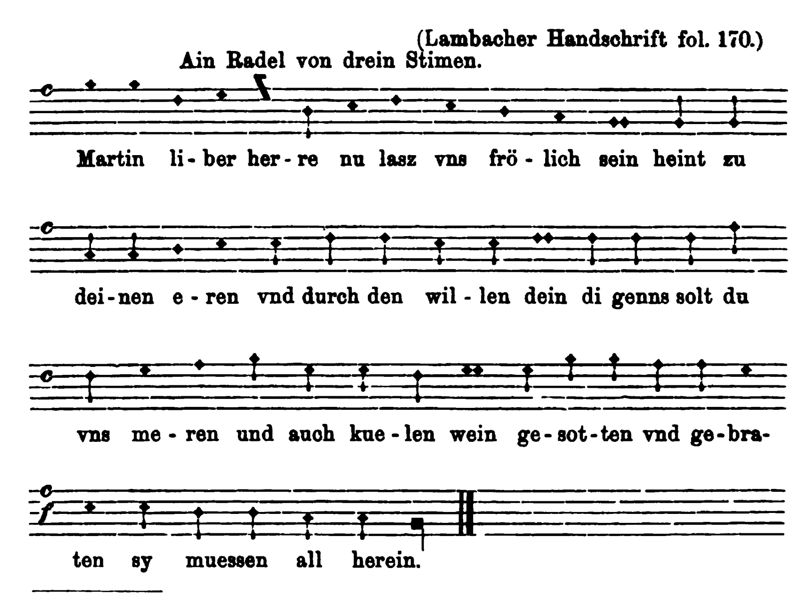
(Codex No. 2856 der k. k. Hofbibl. zu Wien fol. 185b—186a.)



1) Ob dieser Satz anstatt des Chroma vor f, wie Ambros vorschlägt, nicht besser mit einem b rotundum zu versehen ist, lasse ich dahin gestellt sein. Kade.


[♯]
ni-mand main zu trö-sten mich wen dich mit se-nen
[♯] [♯]
ich den slaf be-krenk daz ich dij nacht gar vil an
[♯]
dich ge-denk suzz treum dich smachent mich so gail daz
[♯] [♯] sic?
ich mir wunsch daz hail daz ich sla-fen solt an
(alterirte Note) [♯]
straf-fen in sol-cher li-ber sach ay end
(Ligatura oppositae proprietatis.)

Gleichzeitig mit der englischen Rota *Sumer is cumen* und unter der gleichen Bezeichnung, nämlich als „ain Radel von drein Stimen“,[1]) taucht ein in einer einzigen Zeile geschriebener Canon auf mit dem Texte des deutschen alten Martinsliedes „Martin lieber Herre mein“[2]) in einer Handschrift aus dem Kloster Lambach in Oberösterreich (jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien), auch für jene Epoche in Deutschland eine bemerkenswerthe und fast räthselhafte Erscheinung. Es ergeben sich freilich noch sehr ungeschickte, ja horrible Combinationen, es treffen stellenweise die Stimmen in Unisonoschritten, in Quintparallelen, in unzulässigen Dissonanzen u. s. w. zusammen.

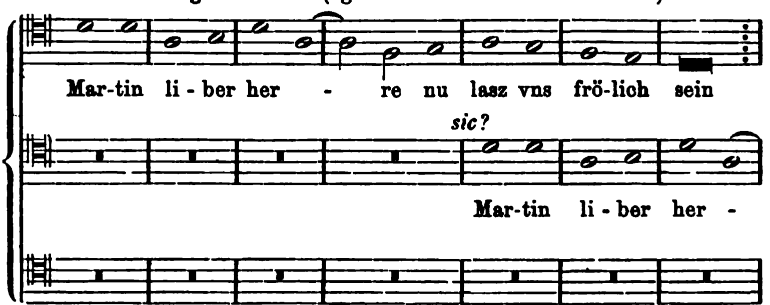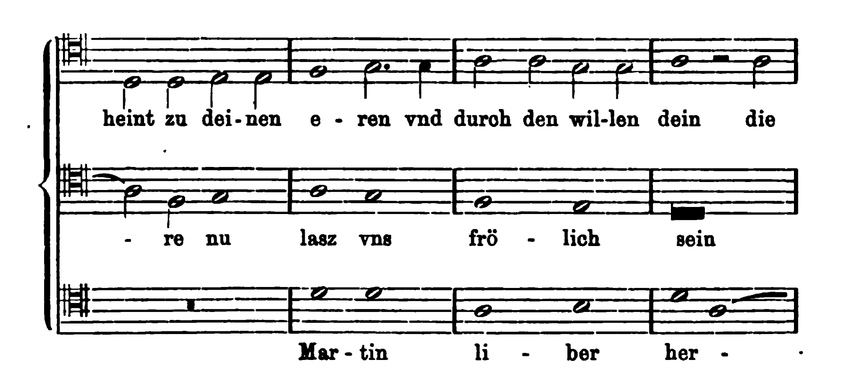


1) Radel, süddeutsches Diminutiv von Rad, so viel als Rotula, Rädchen.
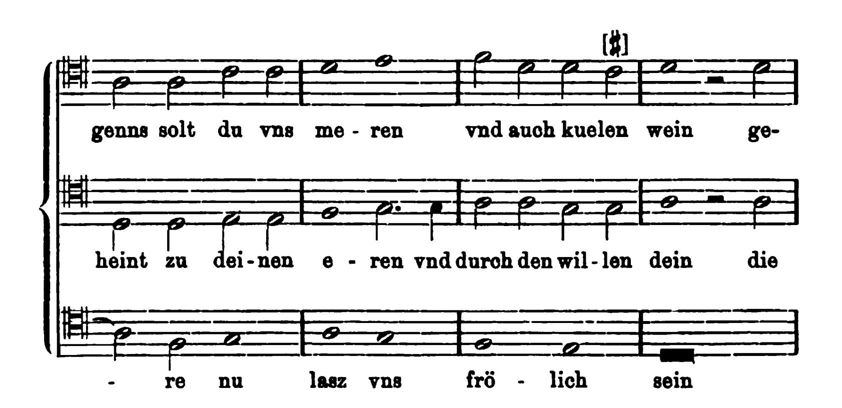
2) Bei Forster (2. Theil No. V) kommt ein im Texte (nicht in der Musik) ähnliches Martinslied vor: „Martine, lieber Herre mein, nu schenk vns nur gar dapfer ein, ja heut in deinen ehren, wöllen wir alle fröhlich sein, o Martine, o Martine.“ Forster sagt in der Vorrede, dass „die schlechten singer, so hin vnd wieder auff den schulen mit der lieben Gans vmb Martini vnd Weihnachten oder zur andern zeyt herumb recordiren,“ mit gutem Erfolg und Beifall zu singen pflegten. Ueber jenes sogenannte Radel sehe man auch Ferdinand Wolf's Mittheilung in den altdeutschen Blättern von Moritz Haupt und Heinrich Hofmann Bd. 2. S. 311. Ich gebe es oben im Texte nach dem Original. Die Auflösung des Canons (siehe Ambros II. Aufl. 2. S. 480) überlasse ich billiger Kritik. Einige gar zu schlimme Conflicte der Stimmen liessen an der Richtigkeit zweifeln, gäbe es nicht auch sonst ähnliche Barbarismen genug.

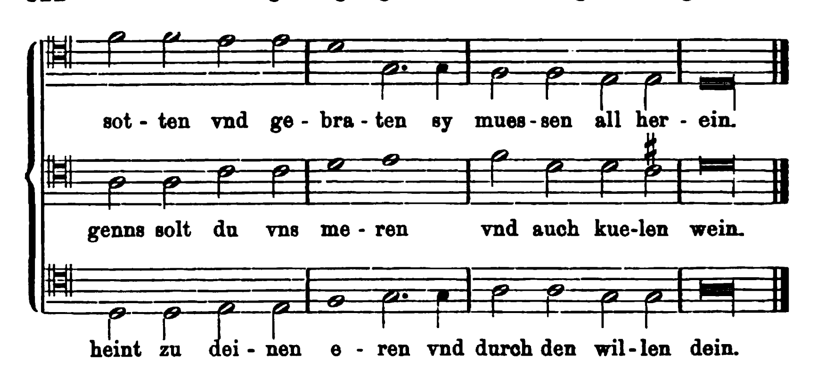
Gleich der englischen Rota dreht sich dieses deutsche „Radel“ ohne Ende fort, freilich noch sehr viel holpriger:











Dieselbe Handschrift enthält jenes zweistimmige Lied von „sant martins frewden"; die eine Stimme ist als „der Tenor" bezeichnet.[1])

Wie die englische Rota in Oberösterreich, so tritt mit einem Sprunge über ganz Deutschland weg, und eben so überraschend in Böhmen der französische Rondellus auf. Vermuthlich kam diese Kunstform durch Guillaume de Machault dahin, der den König Johann (von Luxemburg) als Secretär nach Prag begleitete und viele Jahre dort verweilte (gerade wie der von Johanns Sohne Karl IV. mitgebrachte Matthias von Arras den prager Dom nach französischem Kathedralensystem baute, eines so exotisch wie das andere). Die prager Universitätsbibliothek besitzt in einem Codex[2]) einen zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschriebenen Rondellus mit schwarzen spitzen Noten im Discant und derben Ligaturen im Tenor, welche Notirung in der Beischrift ausdrücklich die „französische", sowie dies Stück ein „sehr schöner Rondellus" oder „Rondellinus" genannt wird.[3]) Nach französischer Weise sind zwei einander fremde Gesänge mit zweierlei Text zusammengekoppelt: der Discant enthält einen lateinischen Lobgesang, der, wie es scheint, die heil. Agnes angeht, im zweiten

---

1) Die Auflösung hat mir nicht glücken wollen. Das Motiv hat einige Aehnlichkeit mit dem Radel:

e c | *d c c* | *d e* | *d c* | *a* u. s. w.

2) S. oben S. 426 Anm. 2. Der Codex enthält die Sophismata eines M. Albertus und einen Tractat: *Consequentiae* eines gewissen F. Fergbrey. Auf dem vorderen Deckel ist geschrieben: moy wyborny sokolyku („mein trefflicher Falk"). Dieser Sokolik spielt in der altböhmischen Dichtung seine Rolle; auch die sehr alterthümliche Form „moy" deutet an, dass der Codex von Alters her in Böhmen war. Die Schrift des Rondellus gehört der Zeit von 1400—1420 an.

3) „Inspice notas gallicanas" und „Tenor hujus pulcrimi rundelli".

Theil aber plötzlich die heil. Maria apostrophirt.[1]) Der Tenor hat den deutschen Text, „ach du getruys blut von alden soln". Das Ganze ist vermuthlich die Arbeit eines in einem böhmischen Kloster lebenden Mönches, vielleicht eines Conradus de Egra (von Eger), der auf dem Aussenblatt seinen Namen beigeschrieben hat.[2]) Die Melodieführung im Discant hat eine leichte wiegende Sechsachtelbewegung, völlig im französischen Rondellusstil; der Tenor schreitet durchaus nur in gehaltenen Noten einher.

So besitzt dieselbe Bibliothek auch einen Tractat, den sich ein gewisser Wenzel von Prachatiz, vielleicht ein Student oder Magister der von Karl IV. nach dem Muster der pariser 1348 gestifteten prager Universität, nach den Principien des Johann de Muris (wie ausdrücklich bemerkt ist) zusammengeschrieben hat.[3]) Die durch die luxemburger Fürsten vermittelte innige Verbindung zwischen Frankreich und Böhmen hätte bei dem bekannten natürlichen Tonsinne der Böhmen vielleicht eine Entwickelung der Musik hervorrufen können, welche ein Gegenstück der niederländischen geworden wäre, hätte das glänzende Leben, wie es unter Karl IV. Prag zur „fröhlichsten deutschen Stadt" machte, und der mächtige Culturaufschwung, der z. B. gleichzeitig die so äusserst merkwürdige böhmische Malerschule hervorrief, fortgedauert. Unter Karls Sohn und Nachfolger Wenzel brach 1419 der Hussitenkrieg aus und verwüstete alle die hoffnungsreichen Keime. Jetzt erklangen nur noch jene Choralmelodien voll wilden Glaubensfeuers, die noch jetzt in den verschiedenen im prager Museum, der dortigen Universitätsbibliothek u. s. w. aufbewahrten

---

1) Der Text lautet: Flos florum inter lilia, quae spernit mundi vilia, senatoris nata (soll wohl heissen „filia", damit es reimt). Es ist vermuthlich St. Agnes gemeint, die Patronin der in Böhmen hochverehrten Aebtissin Agnes (Vaters Schwester Otakar des II.). Der Text des zweiten Theiles ist: „Ave quae laetaris, cum ab ipsa (nämlich von St. Agnes) adoraris in coeli palatio". Ich bemerke, dass dieses „adoraris" der Lehre der katholischen Kirche völlig entgegen ist, obwohl es auch sonst vorkommt, z. B. Heinrich Isaak's grandiose Motette zu sechs Stimmen „Virgo prudentissima" (er hat auch eine kleinere vierstimmige) endet im Original den ersten Theil mit der Wendung: „cujus numen modo spiritus omnis et genus humanum merito veneratur et adorat" (Liber select. cant. quas vulgo mutetas appellant 1520). Hans Ott, der das Stück in das Novum et insigne opus mus. auch aufgenommen, hat daher den Text geändert.

2) Der Notirung ist beigeschrieben: Fratri suo praedilecto notavi hunc rundellinum in memoriam fraternitatis; dieser Bruder dürfte wohl ein Ordensbruder gewesen sein. Das ganz deutlich geschriebene Wort „soln" weiss ich nicht zu erklären. Die ungrammatische Wendung: „suo . . . notavi" steht so im Original.

3) Zum Schlusse ist beigesetzt: „et hic finitur musica Magistri Johannis de Muris accurtata (?) de Musica Boethii. Scripta est hec per Wenceslaum de Prachaticz." Ein anderer Musiktractat in demselben Codex „per manus Stanislai de Gnezna" (von Gnesen) ist mit der Jahreszahl MCCCCXXXI bezeichnet. Der Codex trägt die Signatur V. F. 6.

utraquistischen Cantionalen und anderen gleichzeitigen Aufzeichnungen in grosser Menge erhalten sind.[1])

Indessen begannen nach Deutschland die glänzenden Vorbilder der niederländischen Meister herüberzuwirken. Adam von Fulda bekennt sich als begeisterten Verehrer Dufay's und Anton Busnoi's und erklärt sie für seine Vorbilder, denen er nacheifere. Jene vorerwähnte Einführung des „brabantischen Discants"; in der wiener Hofcapelle ist aber sicherlich nicht ganz allein auf Rechnung des steigenden Ansehens der niederländischen Musik zu setzen, sondern zuverlässig durch die Vermählung Maximilian's I. mit Marie, der Erbin von Burgund, Tochter Karls des Kühnen, vermittelt worden. Der kunstfreundliche, ritterliche Max hörte am burgunder Hof die Gesänge der vortrefflichen Kapelle und wünschte für seine eigene Kapelle etwas Aehnliches. So fasste die niederländische Kunst nicht allein durch ihren Werth, sondern auch unter Begünstigung politischer Ereignisse in den Kapellen der höchsten geistlichen und der höchsten weltlichen Autorität, in der päpstlichen und in der kaiserlichen Kapelle, festen Fuss. Bald sollten in letzterer Künstler wie Heinrich Isaak, Paul Hoffheymer, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck glänzen. Als Philipp der Schöne von Burgund den spanischen Thron bestieg, nahm er niederländische Sänger (unter ihnen Alex. Agricola) mit nach Spanien. Die Kapelle von Valladolid wurde hernach unter Karl V. eine der ersten in der Welt und glänzte durch niederländische Künstlernamen ersten Ranges. Noch Philipp II. meinte 1564 ohne einen niederländischen Kapellmeister gar nicht fertig werden zu können; seine brieflichen Verhandlungen darüber mit Margarethe von Parma, der Gouvernante der Niederlande, werden noch im Archiv von Simancas aufbewahrt.

Italien schien einen Augenblick lang seinen eigenen Weg gehen zu wollen, aber es konnte sich auch dem allgemeinen Loose nicht entziehen. In Italien, und zwar in Florenz, hatte sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts allerdings eine in ihrer Art nicht unbedeutende eigene Schule von Tonsetzern gebildet, deren Werke trotz ihrer „bizarren und unregelmässigen Harmonie"

---

1) Eine zahlreiche und interessante Sammlung solcher Melodien ist 1554 zu Wittenberg bei den Erben Georg Rhau's gedruckt worden unter dem Titel: Cantiones evangelicae ad usitatas harmonias, quae in ecclesiis boemicis per totius anni circulum canuntur, accommodatae, praecipue Christi beneficia breviter complectentes. Autore Venceslao Nicolaide Vodniano, Reipublicae Satecensis Notario. In der Vorrede belobt Nicolaides die Melodien: sie seien „a majoribus nostris mira arte compositae, pro circumstantia temporis multum gravitatis, maiestatis, immo etiam suavitatis in se continent . . . unde apparet veteres Boemos musicae valde studiosos fuisse". Die Bibliothek des Klosters Strahof in Prag besitzt das Werk (U. V. 1). In der Eitner'schen Bibliographie fehlt dieses Werk.

für die Kunstgeschichte von bedeutendem Interesse sind. Denn wenn sie einerseits ihre so bestimmt ausgeprägten Eigenthümlichkeiten haben, dass sie als von der damaligen durch H. de Zeelandia und die französischen Chansons der anonymen Tonsetzer repräsentirten niederländischen Tonsetzkunst unabhängig erscheinen, so zeigt andererseits der Zuschnitt, wie schon vorhin erwähnt worden, die grösste Aehnlichkeit. Die Notirung ist hier wie dort die schwarze (auf einem System von sechs Linien), der Gebrauch der Ligaturen in den Hauptzügen derselbe. Die Cantilene wird hier wie dort statt in den Tenor auch wohl in die Oberstimme verlegt. An einen Einfluss der Niederländer ist in so früher Zeit nicht wohl zu denken.

Der als Gegner Marchetto's und als Musikgelehrter bekannte Karthäuser Johannes von Mantua (Joannes Carthusianus oder Carthusinus Mantuae, bei Gafor Joannes Charthusinus) war, wie er uns selbst erzählt, aus Namur, also ein Niederländer, und ging doch nach Italien, wo er, nachdem er sich daheim zum Sänger gebildet, die Musik, das heisst also wohl die gelehrte musikalische Theorie, bei Victorinus van Feltre lernte.[1]) Die praktische Musik erlernte er also daheim, aber die eigentliche musikalische Gelahrtheit glaubte er sich in Italien holen zu müssen.[2]) Auch die Paduaner Marchettus und Prosdocimus von Beldomando können nicht als Abkömmlinge einer niederländischen Schule angesehen werden, und wie Prosdocimus die Mensurallehre ganz ausdrücklich nach „italienischen Grundsätzen" *(secundum morem Italicorum)* behandelt, so sieht man, dass man die Unterschiede und Eigenheiten der verschiedenen nationalen Musikschulen sehr wohl erkannte. Padua, die alte Universitätsstadt, die noch heute dareinsieht „als stünden grau leibhaftig da Physik und Metaphysika", war die Stadt der gelehrten Theoretiker, aber das lebensfrohe Florenz hatte, gleich den Niederlanden, seine Componisten geselliger mehrstimmiger Lieder. In der Stadt, deren Edle es vorzogen, während in Deutschland der schwarze Tod blutige Judenverfolgungen oder wahnsinnige Bussübungen hervorrief, sich vor der Pest (wenn

---

1) In genauem Zusammenhange damit steht, was noch Adrian Petit-Coclicus schreibt (Comp. P. II, de mus. figurali): In urbibus Belgicis, ubi . . . ob praemia adipiscenda nullus non modus et labor adhibetur, quo ad scopum bene canendi perveniant, nulla scribitur aut dictatur musica, d. h. man schrieb dort keine gelehrten Tractate, sondern griff die Sache praktisch an.

2) Er sagt: Gallia namque me genuit et fecit *Cantorem*, Italia vero qualemcumque sub Victorino Feltrensi, viro tam literis graecis quam latinis affatim imbuto, Grammaticum et *Musicum*, Mantua tamen Italiae civitas indignum Carthusiae monachum (Joann. Carth. libellus mus. pars I. libr. 3. Mscr. No. 5904 der Vaticana).

wir dem Dichter Boccaccio und dem Maler Orcagna glauben dürfen) in die sichere Ferne reizend gelegener Landhäuser zu flüchten und dort die Zeit mit Erzählungen, Tänzen, Saitenspiel und Gesang bestens zu vertreiben, konnte es auch nicht anders sein. Die Zahl der erhaltenen Compositionen dieser florentiner Schule ist bedeutend: ein Codex der Bibliothek zu Paris (No. 535 Suppl.) enthält 199 Lieder zu 2 und 3 Stimmen von Francesco Landino, Maestro Jacopo da Bologna, Frate Guglielmo de Francia (Franzose?), S. Feo, Maestro Giovanni da Firenze, Giov. Toscano,[1]) Don Paolo Tenorista da Firenze, Don Donato da Cascia (Casciano bei Florenz), Lorenzo di Firenze, Gherardetto, Nicholo di Proposto, Frate Bartolino, Frate Andrea, l'Abbate Vincenzio da Imola. Der bekannteste unter diesen Tonsetzern ist Francesco Landino, auch Francesco degli Organi oder il Cieco (der Blinde) genannt, Sohn eines florentiner Malers Jacopo Landino, um 1325 zu Florenz geboren († 1390). Die Blattern raubten ihm schon als Kind sein Augenlicht, wie zum Ersatze zeigte sich ihm die Musik und die Poesie günstig; man rühmt ihm nach, er habe alle Instrumente gespielt und einige neu erfunden; die grösste Kunstfertigkeit entwickelte er aber auf der Orgel. Seine Gedichte kommen hin und her in Manuscripten unter der Ueberschrift vor: *versus Francisci, organistae de Florentia.* Er wurde von den Zeitgenossen viel bewundert, zu Venedig wurde er von dem König von Cypern mit einer Lorbeerkrone gekrönt.[2]) Er starb 1390 und wurde in St. Lorenzo zu Florenz begraben. Unter den oben genannten Tonsetzern ist er der bedeutendste; ihm zunächst steht Jacopo da Bologna[3]) und Giovanni da Firenze. Dass diese Meister auch geistliche Compositionen lieferten, beweist ein erhaltenes zweistimmiges Gloria von Gherardetto, ein Credo von Bartolino und ein künstlich vocalisirendes Sanctus, Agnus und Benedicamus Domino von Frate Lorenzo.[4]) Die weltlichen Lieder haben italienische Texte, Liebesgedichte u. s. w., wie sie dann bis fast auf unsere Zeiten als willkommener Vorwurf für Componisten

1) Fétis (Rev. mus. Bd. 1. S. 109) ist geneigt, Giov. de Firenze und Giov. Toscano für eine und dieselbe Person zu halten.

2) S. Filippo Villani, vite d'uomini ill. Fior. Fir. 1847 S. 84. Caffi (Stor. della mus. nella cappella ducale di S. Marco, Venezia 1854, S. 26 f.) erzählt: Landino habe mit dem Organisten von S. Marco, Francesco da Pesaro, einen Wettkampf bestanden, der unentschieden geblieben sei. Leider hat der sonst so gewissenhafte Caffi die Quelle nicht angegeben. Vgl. A. G. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels ... I, S. 1, 3, 6. Lpz. 1884. H. v. Couwenbergh, l'orgue ancienne et moderne. Lievre (1887) S. 29.

3) Von Jacopo da Bologna heisst es, er sei auf Veranlassung eines Herzogs von Amalfi erdolcht worden. Eifersucht soll die Veranlassung gewesen sein. S. Fétis a. a. O. S. 110.

4) In dem Pariser Codex No. 535 Supplem.

ihre Physiognomie unverändert behalten haben. Allerdings haben wir es hier noch mit unbehilflichen Anfängen zu thun. Parallelfortschreitungen vollkommener Consonanzen, Quinten, Octaven (auch selbst Einklänge) werden so ziemlich unbedenklich angebracht, dafür wird in den Tonschlüssen der Terz, wie einem bösen Geiste, ausgewichen. Der Gebrauch der Dissonanzen ist völlig ungeregelt. Das Bizarre des Tonsatzes wird durch Syncopirungen jeder Art erhöht, durch welche der Tonsatz etwas Schiefes und Schwankendes annimmt und unangenehm schluchzend wird, wie denn diese Syncopirungen eine Abart des Ochetus und aus ihr durch Unterdrückung der Zwischenpausen entstanden sind. Zwischen all' dem Schutt und Geröll tauchen Fragmente gesangvoller Melodie auf, aber ihr Reiz erstickt unter der ungeschickt zutappenden Contrapunktirung. Die Notirung macht von den Feinheiten der Mensurallehre, welche die Niederländer so sinnreich zu verwerthen wissen, nur sehr mässigen Gebrauch. Die Imperfection, der Divisionspunkt, die Augmentation und die einfachen Formen der Ligatur werden angewendet.

Wenn sich die feine, geistreiche, in den übrigen Künsten an Gutes und Bestes gewöhnte florentiner gute Gesellschaft an so unerquicklichen Tonsätzen zu erfreuen vermochte, so war es wohl nur deswegen, weil sie vorläufig nichts Besseres kannte. Der Wunsch, eine der Blüte der übrigen Künste würdige Musik zu besitzen, war übrigens in den Florentinern lebhaft genug. Der Organist Antonio Squarcialupi, genannt degli Organi (etwa 1430 - 1470), welcher sie, wie es in seinem Epitaph heisst, zu „süsser Bewunderung hinriss", war ihr Stolz; mit lebhafter Genugthuung erzählt Christoph Landino, der Commentator Dante's, dass, sowie einst Leute von Cadix nach Rom eigens deswegen kamen, um den Historiker Livius zu sehen, so seien Reisende, darunter sehr angesehene Musiker aus England und den entlegensten Gegenden des Nordens über die See, die Alpen und Apenninen gekommen, um den Meister Antonio zu hören. Die Florentiner fanden, er habe „die Musik zur vierten Grazie" erhoben; Lorenzo der Prächtige selbst soll ein Lobgedicht auf ihn verfertigt haben.[1]) Die Florentiner weihten ihm im Dome St. Maria del Fiore neben Dante und Giotto eine mit einem Denkmal verzierte Grabstätte[2])

1) Roscoe erwähnt es zweifelnd im Leben Lorenzo's Cap. VII (Uebers. v. K. Sprengel, Wien 1817, S. 316) und beruft sich auf Tenhove, Mém. généal. de la Mais. de Medicis X, 99. Dass Antonio bei Lorenzo in Gnaden stand, erwähnt auch Fil. Valore, vgl. Burney Bd. 3. S. 243.

2) Das Monument Squarcialupi's steht dem durch die Thüre der Façade Eintretenden zur Linken, es ist gleich das erste der dort angebrachten Denkmale. Es ist von Benedetto da Majano (der auch Giotto's Denkmal arbeitete) verfertigt und in seiner Anlage höchst einfach. In einer kreisrunden vertieften Nische sieht man in kräftig herausgearbeitetem

als dem Repräsentanten ihres Ruhmes in der Musik, wie jenen beiden anderen in der Poesie und Malerei. Meister Antonio's Orgelphantasieen sind längst verhallt; es wird ihm aber schwerlich Unrecht geschehen, wenn wir uns seine Kunst, trotz aller Bewunderung, die sie erregte, ziemlich bescheiden oder vielmehr ziemlich primitiv vorstellen: wir brauchen nur die fast ein Jahrhundert jüngeren *Fantasie o Ricercari dall eccellentissimo Adr. Vuigliart* (Willaert) *e Cipriano Rore suo discipolo a quattro e cinque voci*, die 1549 zu Venedig in Druck erschienen, in Betracht zu ziehen.[1]) Wie sehr sich die Florentiner an der Kirchenmusik in ihrem kolossalen Dome erbauten, zeigt die schöne Schilderung, welche Leo Battista Alberti, der berühmte Architekt und erste namhafte Förderer der Renaissance (St. Spirito in Florenz, St. Francesco in Perugia), in seiner Schrift „über die Zuflucht vor den Sorgen" von dem tiefen Eindruck gibt, den die Musik in den Hallen von Santa Maria del Fiore auf ihn gemacht.

Die gute Gesellschaft in Florenz übte auch noch andere, minder kunstreiche, aber ohne Zweifel mehr ansprechende Musik als die holprigen contrapunktischen Singestücke eines Landino. Im Decamerone wird uns oft von Liedern erzählt, welche einer der Herren oder eine Dame aus der heitern geistvollen Gesellschaft singt; zum Theil sind es Tanzlieder, wie denn gleich der erste Tag damit beschlossen wird, dass Emilia eine reizende „Can-

---

Relief das Brustbild des Meisters völlig en face. Es ist ein unschönes Gesicht, ganz bartlos; das ziemlich lang und schlicht herabwallende Haar ist nach damaliger Tracht perückenartig zugeschnitten. Hart unter dem Bild ist eine mässig hohe, aber sehr breite viereckige Tafel mit der Inschrift angebracht, die ich hier nach an Ort und Stelle genommener Abschrift diplomatisch treu mittheile:

MVLTUM PROFECTO DEBET MUSICA ANTONIO
SQVARCIALVPO ORGANISTE IS ENIM ITA ARTI
GRATIAM CONIVNXIT UT QVARTAM SIBI VIDE
RENTUR CHARITES MUSICAM ASCIVISSE SO-
ROREM FLORENTINA CIVITAS GRATI ANIMI
OFICIVM RATA EIVS MEMORIAM PROPAGARE
CVIVS MANVS SEPE MORTALES INDVLCEM AD-
MIRATIONEM ADDVXERAT CIVI SVO MONV-
MENTVM POSVIT

In Walther's Lexicon ist sie S. 575 und bei Burney Bd. 3. S. 243 zu finden, aber mit einzelnen Abweichungen in der Orthographie und sogar im Texte. Gerber hat sie für sein neues Tonkünstlerlexicon Bd. 4. S. 244 herübergenommen. Kandler (Palestrina's Leben) behauptet: „Die Büste sei nicht mehr auf dem Monument" — wo er nur die Augen gehabt hat? Beiläufig sei bemerkt, dass Dante's Monument im Seitenschiff, eben so wenig wie sein Kenotaph in S. Croce, des grossen Dichters Grabmal ist, der bekanntlich in Ravenna ruht. Biographisches über S. theilte O. Kade in den Mon.-Heften f. Mus.-Gesch XVII (1885) S. 1 ff. mit.

1) Niedergeschriebene, gearbeitete Compositionen Squarcialupo's finden sich noch in Florenz. Es wird von ihnen im 3. Bande die Rede sein.

zone“ oder „Ballatetta“ singt *io son si vaga della mia bellezza*, wozu die Andern fröhlich tanzen und im Chor in den Refrain antwortend einstimmen, der hier durch den stets wiederkehrenden Rundreim *vaghezza* bezeichnet ist.[1]) Ein andermal fordert die Tageskönigin Emilia den Dioneo auf, ein Lied *(una canzone)* zu singen. Der Schalk neckt die Damen mit Anfängen von damals bekannten Liedern, deren weiterer Verlauf sehr arg gewesen sein muss, weil die Damen, welche in den Novellen überaus starkes Gewürz vertragen, dagegen so lebhaft protestiren. Dioneo bemerkt *se io avessi un cembalo io direi* u. s. w., womit kein Clavier, sondern eine Schellentrommel, ein Tambourin gemeint ist.[2]) Die Königin des ersten Tages Pampinea lässt musikalische Instrumente herbeiholen, Dioneo nimmt die Laute *(liuto)* Fiametta die Viole *(viuola)* zur Hand und sie spielen einen Tanz, eine langsame Carole *(una carola con lento passo)*. Dann werden frohe Lieder gesungen, später singt Emilia auf Verlangen der Königin jene vorhin schon erwähnte Canzone, wozu Dioneo auf der Laute begleitet.[3]) Die Laute muss schon zu Ende des 13. Jahrhunderts in Italien ein durchaus populäres Instrument gewesen sein, denn schon Dante braucht sie als Gleichniss, um im achten Höllenkreise die Missgestalt des Münzfälschers Adam von Brescia anschaulich zu machen:

> io vidi un fatto a guisa di *leuto*
> pur ch' egli avesse avuta l'anguinaja
> tronca dal lato, che l'uomo ha forcuto.[4])

Die Sänger zur Laute *Cantori a liuto* bildeten eine eigene Klasse. Ihr standen die *Cantori a libro* die Sänger aus Buch und Note, gegenüber, welche kunstreiche mehrstimmige Gesänge ausführten, während der *Cantore a liuto* als Solist zu seinem Gesange nur der Laute bedurfte. Man darf sich unter den *Cantori a liuto* nicht gerade ungeschickte Naturalisten vorstellen, welche nach dem Gehör etwas zusammenstümperten, so gut es eben gehen

1) Auch im Roman de la Rose V. 740 ist die Rede vom Refrain zur Carole.

2) However the harpsichord is certainly of later invention than the time of Boccaccio, who in the passage where the word *Cembalo* or *Ciembalo* is used, probably meant only a kind of *Tambour de Basque*, or drum in the shape of a sieve, with small bells and bits of tin jingling at the sides of it: a tinkling *Cymbal*, but not the modern harpsichord u. s. w. (Burney hist. of. mus. Bd. 2. S. 344). Burney hätte nicht nöthig gehabt „probably“ zu sprechen; er hat übersehen, dass eine andere Stelle im Decamerone seine Vermuthung vollkommen bestätigt: E in iscambio delle cinque lire le fece il prete *rincartare* il cembal suo, e appicarvi un *sonagliuzzo* (Giorn. VIII. Nov. 2 a. E.).

3) . . . comando la Reina che, Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dioneo aiutata (Decam. Giorn. I. Nov. 10 a. E.).

4) Div. Comm. inferno XXX, V. 49 ff.

wollte. Ein gelehrter Mann, eine Musikautorität ersten Ranges wie Pietro Aron, würde sonst dieser Klasse von Musikern nicht so ehrenvoll Erwähnung machen, wie er in seinem Lucidario thut. Er beruft sich ausdrücklich auf sie (S. 31), um der „böswilligen Verunglimpfung", dass man in Italien nicht singe, sondern nach Ziegenart meckere *(che gli Italiani caprizano)*, durch eine Thatsache zu antworten. Er nennt unter den Lautensängern einige vornehme Dilettanten, wie den Grafen Lodovico di Martinengo, einen venezianischen Magnifico Messer Camillo Michele, den Archidiacon von Como Marcanton Fontana, aber auch zwei Namen von Musikern, von denen gedruckte mehrstimmige Compositionen zum Gebrauche der *Cantori a libro* vorliegen: Bartolomeo Tromboncino von Verona, von welchem Petrucci in den 9 Büchern Frottole zahlreiche Nummern, ausserdem sogar Kirchenstücke (dreistimmige Lamentationen und ein Benedictus) druckte,[1] und Marchetto von Mantua, von dem sich ein Stück *piangea la donna mia* in den 1526 zu Rom gedruckten Canzoni Frottole und Capitoli (genannt de la Croce nach einem Kreuze auf dem Titelblatte) findet. Auch Damen zeichneten sich als Sängerinnen zur Laute und zugleich nach dem Notenbuche *(Donne a liuto et a libro)* aus. Aron nennt ihrer eine ganze Reihe, es sind Namen edlen Klanges darunter.[2] Da die Erfindung der eigenthümlichen Notirung für die Laute (der sogenannten Lautentabulatur) erst in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt, so scheint bis dahin das Lautenspiel eben nur auf Gehör, Gedächtniss und Uebung beruht zu haben.

In diesem Sinne fand gerade im Lautenspiele und Gesang zur Laute eine eigenthümliche Seite des italienischen Wesens das passendste Mittel sich zu äussern, nämlich die Lust und Freude an der Improvisation, an der Fähigkeit der „Gelegenheit das Gedicht zu schaffen", die Anregung des Augenblicks in künstlerisch schöner Form sogleich auszusprechen. Gegen die *Cantori a libro*, die ihr kunstreich vierstimmiges Tonstück auf das genaueste in Noten niedergeschrieben vor Augen haben mussten, bildeten auf diesem Gebiete die *Cantori a liuto* den vollsten Gegensatz. Der grosse Maler Lionardo da Vinci pflegte in solcher Weise zu allgemeinem Entzücken singend zu improvisiren,

1) Im „Lamentationum liber secundus". Ein Exemplar im Besitz des Liceo filarmonico zu Bologna.

2) La signora Antonia Aragona in Napoli, la signora Castanza da Nuvolara, Lucretia da Corregio, Franceschina Bellaman, Ginevra Palavigina, Barbara Palavigina, Susanna Ferra Ferrarese, Girolama di S. Andrea, Marietta Bellamano, Helena Vinitiana, Isabella Bolognese (P. Aron, Lucidario, S. 31 f.). Diese Damen gehören der Zeit von 1490 bis 1510 an.

wobei er seinen Gesang mit der Laute oder der Viola begleitete.[1]) Aehnliches wird von dem um ein Jahrhundert älteren Meister Andreas Orcagna berichtet.[2]) Neben der Laute diente nämlich auch die Viole zur Begleitung des eigenen Gesanges, insbesondere der Improvisation *(cantar al violino)*; mit solchem Gesange errang in Rom Andrea Marone von Brescia, den Leo X. sehr schätzte, bei einem von diesem Papste veranstalteten dichterischen Wettkampfe den Preis. Man will in dem 1518 gemalten „Violinspieler" Raphael Sanzio's in Rom (im Palaste Sciarra) sein Bildniss erkennen; es ist ein schönes blasses Jünglingsgesicht mit tiefernsten, geistreichen Augen, ein grüner pelzverbrämter Ueberwurf scheint eine zarte Gestalt zu bergen, die feingeformte Hand hält den Geigenbogen nebst einen Strauss von Veilchen und Lorbeer, eine Andeutung des Sieges in einem Wettkampfe.[3]) So wurde auch Giulio Cesare Bottifanga von Orvieto (ein höchst absonderlicher Kauz und Tausendkünstler) als singender Dichter gepriesen.[4]) Wie sich dabei Gesang und die Begleitung der Laute oder Viole einten, ist nicht sicher zu bestimmen. An die uns geläufigen Formen der Arpeggirung, des vorschlagenden Basses und nachschlagender Accorde u. s. w. darf man nicht denken, davon wusste man noch weit später nicht das Geringste. Ueber die Art der Melodie können uns Bartolomeo Tromboncino's, des geschätzten Cantore a Liuto, noch vorhandene Frottole einige Vorstellung geben, wie sie von Franciscus Bossinensis für eine einzelne Singstimme mit Lautenbegleitung eingerichtet worden sind.[5])

1) Dette alquanto d'opera alla Musica, ma tosto si risolvè imparare a sonare la lira, come quegli, che dalla Natura avea spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all' improviso (Vasari, Lionardo da Vinci, Milano 1809, S. 36; s. Class. ital. T. 132). Unter „Lira" ist hier entweder die Laute oder die Viole zu verstehen. Die italienischen Maler waren oft gute Musiker, wie *Giorgione, Pordenone, Leandro da Ponte* u. a. m.
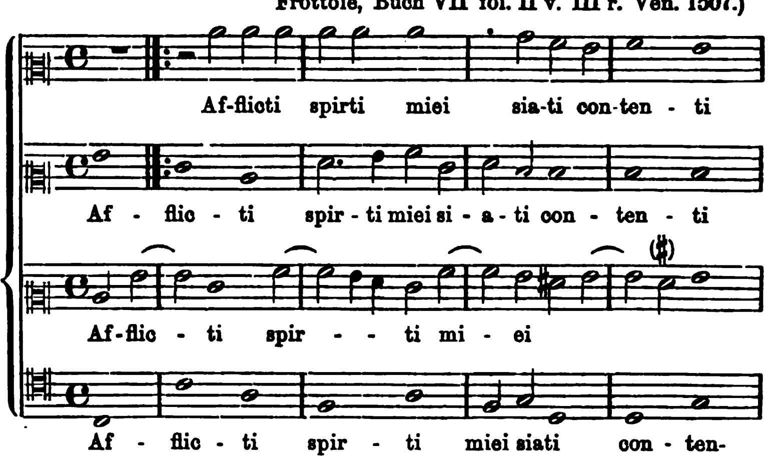
2) Is. Bullart, Acad. des sc. & des arts. Amst. 1682 I, 329. Von Orcagna rührt der Bau der Loggia de Lanzi, das Altartabernakel in Or S. Micchele in Florenz her, ferner die herrliche Darstellung des Paradieses (Wandgemälde) in der Kapelle Strozzi der florentiner Kirche S. Maria Novella, die grossen Wandgemälde „il trionfo della morte" und das Weltgericht im Campo Santo zu Pisa.
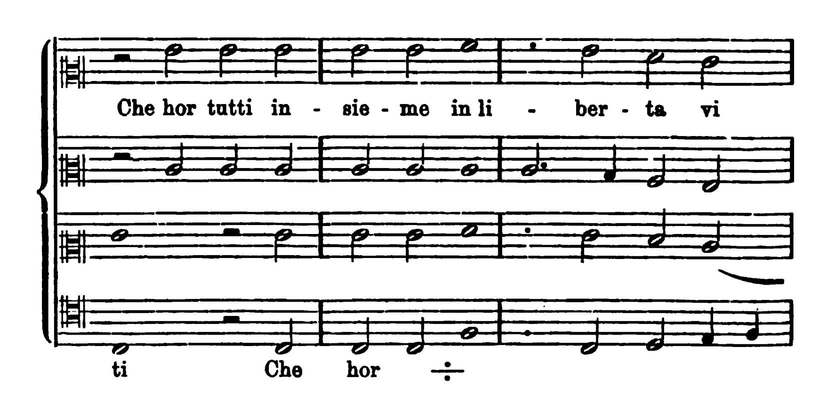
3) So glaubt wenigstens J. D. Passavant, s. dessen Raphael Sanzio Bd. 1. S. 299 und Bd. 2. S. 335.
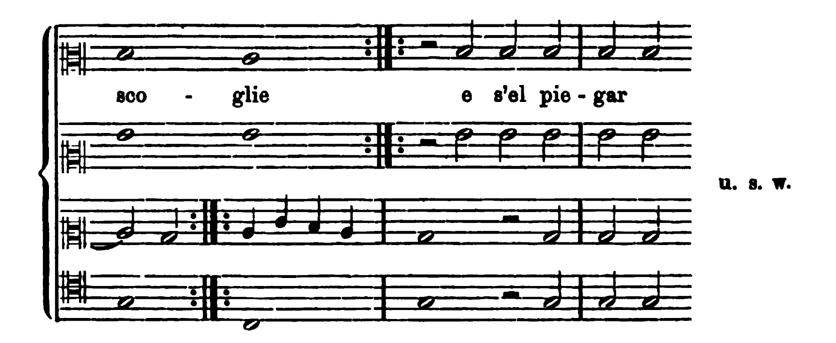
4) J. Nic. Erythräus (Rossi) sagt von ihm: non solum fidibus praeclare canebat, atque ad earum sonum vocem accommodabat, verum etiam versibus, quos cantabat, modos faciebat (Pinacotheca II, 17 ed. Guelf. S. 357). Dieses Universalgenie nähte sogar seine Kleider selbst.

5) Der Titel ist: Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo. Francisci Bossinensis opus. (Gedruckt bei Petrucci 1509.) Das obige Stück aus Tromboncino's Frottole hat d. Hrsg. nach dem Exemplare der Münchener Bibliothek corrigirt.
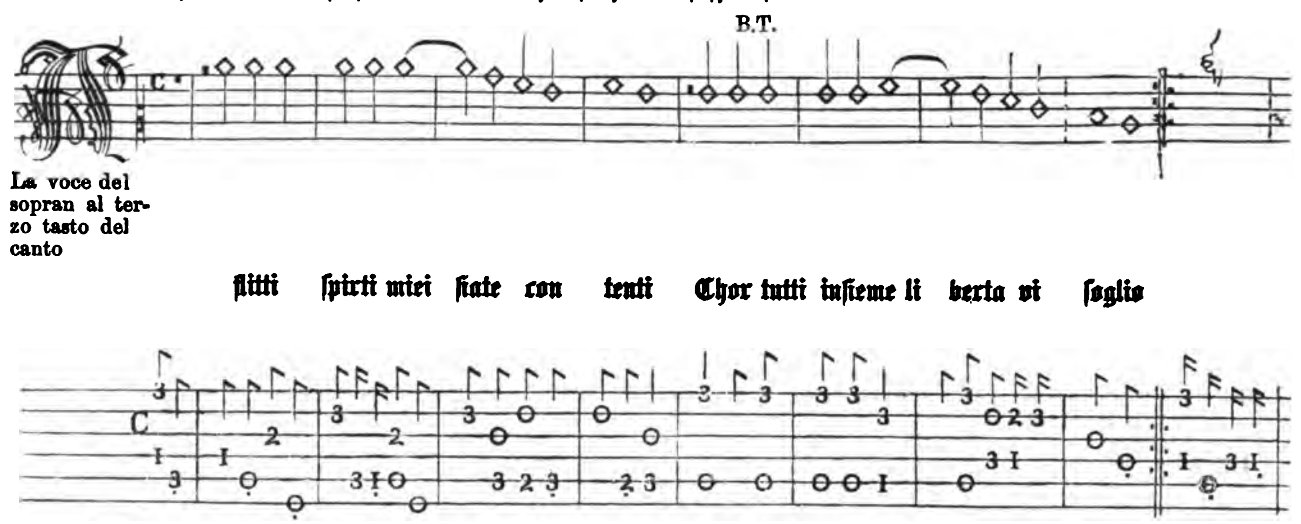

(Bartolomeo Tromboncino
Frottole, Buch VII fol. II v. III r. Ven. 1507.)
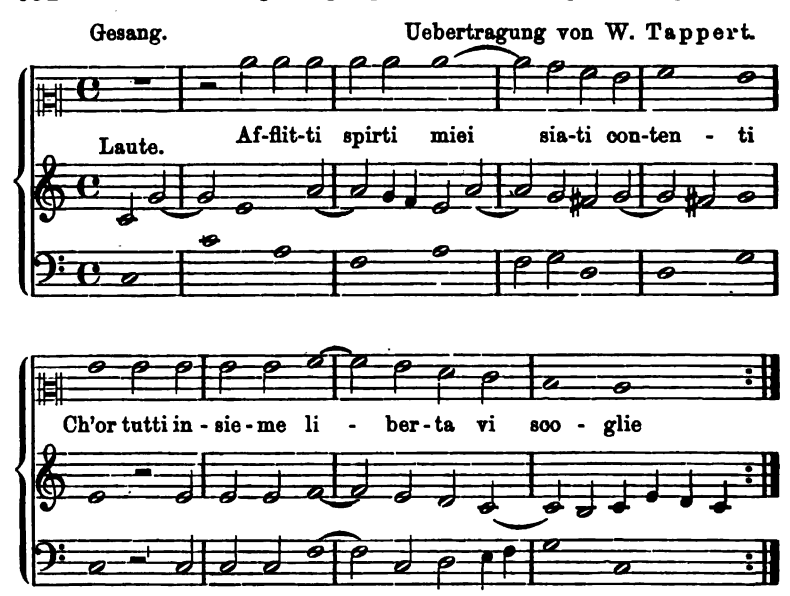






Im Lautenarrangement des Franciscus Bossinensis gestaltet sich das Stück also: [1])



1) Vgl. A. Schmid, Ottavio dei Petrucci da Fossombrone. Wien 1845. Anh. [Taf. 2].
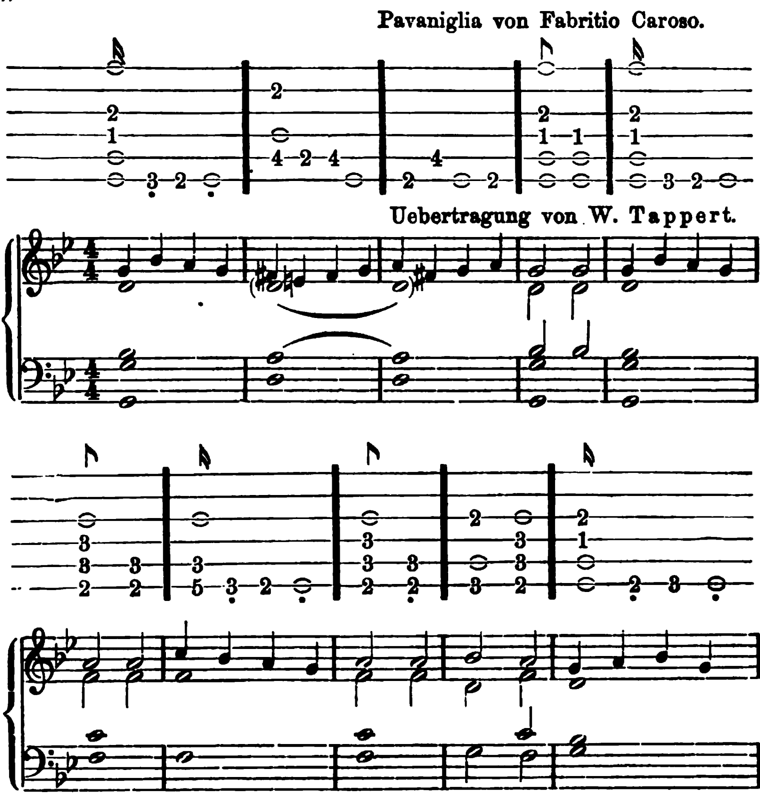


Die Aehnlichkeit und der Unterschied ist klar. Die melodieführende Oberstimme ist unverändert beibehalten und wird von der Singstimme solo ausgeführt, die andern drei Stimmen sind der Laute in solcher Art zugewiesen, dass sie die wesentlichsten Intervalle und Gänge des Originals übernimmt. Es war dieses die allgemeine Art solcher Lautenarrangements. Als ein gewisser Guillaume Morlaye die ursprünglich vierstimmigen Psalmen Pierre Certon's für Sologesang mit Lautenbegleitung bearbeitete, geschah solches, wie gleich auf dem Titel dieser 1554 bei Michel Fézendat zu Paris erschienenen Sammlung bemerkt ist, *réservé la partie du dessus, qui est notée pour chanter en jouant.*[1]) Eine Lautenbegleitung, welche nur die Umgestaltung eines ordentlichen polyphonen Satzes ist, dürfen wir im 14. Jahrhundert noch nicht suchen; aber eben so wenig ist zu denken, dass der Lautenist nur die blanke Verdoppelung der Singstimme hätte auf seinem Instrumente hören lassen. Muthmasslich schlug er zu der Melodie die tiefere Octave und die Unterquarte, auch wohl zwischendurch die Untersexte, d. i. volle Dreiklänge an, wie sie ihm auf dem Griffbrette völlig bequem in der Hand lagen. Hätte er Ton für Ton der Melodie also begleitet, so wäre freilich das alte barba-

1) D. h. die Singstimme ist, wie in dem gegebenen Beispiel, in Noten geschrieben, während die Begleitung in Lautentabulatur übertragen ist.

rische Organum wieder in's Leben getreten. Er mag also diese Vollklänge nur bei passenden Einschnitten haben hören lassen, dann einige Töne des Gesanges einfach verdoppelt, dann wieder einen Vollklang angeschlagen haben u. s. w. Die italienischen Tanzmeister begleiteten noch gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts hin Tanzweisen in dieser naturalistischen kunstlosen Manier, und man wird in jenen älteren Zeiten auch die Liedermelodien kaum reicher und kunstvoller begleitet haben. Ein Beispiel dazu mag eine *Pavaniglia* (kleine Pavana, Paduanertanz) geben, aus dem der schönen Bianca Capello gewidmeten, 1581 in Venedig bei Francesco Ziletti gedruckten Buche des berühmten Tanzmeisters Messer Fabritio[1]) Caroso da Sermoneta betitelt *„il Ballarino"*.

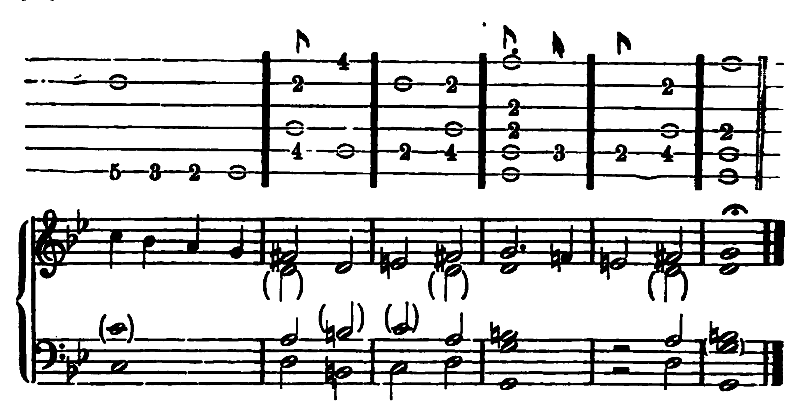
Pavaniglia von Fabritio Caroso.



Uebertragung von W. Tappert.

1) Sprich: Fabrizio. Man wird bemerkt haben, dass ich bei Citaten aus Aron u. s. w. die altitalienische Schreibweise *tio* (für das moderne *zio*) beibehalten habe, weil ich mich nicht für berechtigt halte, den alten Meistern das Pensum zu corrigiren.





Es sind uns schon aus dem 14. Jahrhundert einige Namen von Tonkünstlern überliefert, die als wahre *Cantori a liuto* angesehen werden müssen. Dante begegnet vor dem Fegefeuerberge dem Schatten seines Freundes Casella, eines ausgezeichneten Musikers, er bittet ihn zu singen. Casella stimmt sogleich eine Canzone an, deren Worte von Dante gedichtet sind:

Amor che nella mente mi ragiona
Cominciò egli allor si dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.[1])

In der Vaticana findet sich ein Gedicht des Lemmo von Pistoja mit der Randbemerkung: *Casella diede il suono.* Wie Dante's Canzone hatte er also auch dieses Gedicht in Musik gesetzt. Dies unterscheidet diese italienischen Musiker von den französischen Trouvères. Letztere waren hauptsächlich Dichter und sangen ihre Verse nach eigenen oder fremden Melodien ab; jene dichteten nicht selbst, sondern erfanden zu fremden Versen passende Melodien; sie waren Musiker, Componisten und zugleich Sänger.[2]) Das Verhältniss wird besonders in einer der schönsten Erzählungen Boccaccio's anschaulich gemacht, in welche die historische Person eines solchen Musikers eingeflochten ist, des Minuccio von Arezzo, der damals den Ruf eines überaus feinen Sängers und Spielers hatte und vom Könige (Peter von Aragon, dem Beherrscher Siciliens) gerne gesehen wurde.[3]) Ein junges Mädchen aus Palermo, für den König in heftiger Liebe entbrannt,

1) Purgatorio, Canto II. V. 112 ff.

2) Italien hatte aber auch seine Troubadours (Trovatori). So wird ein edler Venezianer Barthelemi Zorgi genannt, der den Tod des unglücklichen Conradin von Schwaben besang (siehe v. d. Hagen, Minnesinger Bd. 4. S. 9).

3) Era in què tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore, e volontièri dal re Pietro veduto (Decam. Giorn. X. No. 7).

bittet den Minuccio um Trost und Hilfe; er selbst ist nicht im Stande ein Gedicht zu machen, er eilt zu dem Dichter Mico von Siena, der eine Canzone dichtet, in welcher der Gemüthszustand der Liebenden geschildert ist. Diese Worte setzt Minuccio sogleich mit „sanfter und herzbewegender Melodie, wie es der Gegenstand erheischte“, in Musik,[1]) singt sie dann vor dem Könige zur Viola u. s. w. Das Gedicht Mico's oder Boccaccio's hat eine Einleitung von vier Versen und dann drei Strophen von je zehn Versen; natürlich ist Minuccio's Melodie dazu als förmliches Strophenlied zu denken, so gut wie Thibaut von Navarra seine melodischen Strophenlieder sang. Dass Minuccio seinen Gesang jedesmal mit der Viole (*Viuola)* begleitete, wird im Laufe der Erzählung wiederholt erwähnt,[2]) auch wie sein Gesang die Hörer inniglich bewegte. So fesselt auch Casella's Gesang nicht blos Dante, sondern die ganze begleitende Schaar:

Lo mio maesto, ed io, e quella gente,
Ch'eran con lui, parevan sì contenti,
Come a nessun tocasse altro la mente,
Noi eravam tutti fissi ed attenti
Alle sue note u. s. w.

Es war also die grösste Empfänglichkeit für schöne Musik, für herzbewegenden Gesang in Italien schon damals in reichstem Maasse zu finden. Aber eben weil man geniessen wollte, mochte man den beschwerlichen Weg, welcher durch die Wüsten einer trockenen Contrapunktik zu einer höheren Kunst führte, nicht gerne gehen. Aus jenem liebenswürdigen Naturalismus konnte sich eine eigentliche Tonkunst so wenig entwickeln, als in Frankreich aus den Gesängen der Trouvères, in Deutschland aus jenen der Minnesinger. Eine bedeutende Anregung erhielt Italien jedenfalls erst durch die Niederländer. Der Ruf und das Ansehen der vortrefflichen päpstlichen Capellsänger (*celeberrimi cantores* nennt sie Gafor)[3]) scheint ganz vorzüglich mit darauf eingewirkt zu haben, dass der „Vater der Künste und Wissenschaften“, Lorenzo der Prächtige, zu Florenz niederländische und niederländisch gebildete Meister der Tonkunst um sich versammelte, (wie sich denn Aron rühmt in Florenz mit Josquin de Près, Jakob Hobrecht, Alexander Agricola und Heinrich Isaak Umgang gepflogen zu

1) Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso, sì come la materia di quelle richiedeva (a. a. O.).

2) Vincenzo Galilei liess seinen in der Kunstgeschichte so berühmt gewordenen gesangmässigen Vortrag einer Episode der Divina Commedia auch von Violen (nicht, wie es gewöhnlich heisst, mit der Laute) begleiten. Doni erzählt davon: Cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole (Opere Ausgabe von 1763. Bd. 2, Append. c. IX, S. 23).

3) Siehe S. 451, Anm. 1.

haben);[1]) dass in Neapel, welches die Aragonesen zu einer Art Hochschule der Musik machen zu wollen schienen, um 1480 gleichzeitig drei berühmte niederländische Lehrer lehrten: Johannes Tinctoris von Nivelles, der Günstling der Herrscherfamilie,[2]) Bernhard Hykaert oder Ycart und Wilhelm Guarnerii eigentlich Guarnier (wie denn dort auch 1478 der hernach selbst hochberühmte Lehrer Franchinus Gafurius [Gafori, Gafor] von Lodi auf Veranlassung eines Kunstfreundes eine öffentliche Disputation über Musik hielt); ja dass selbst kleinere Herrscher, wie Leonello von Este (reg. 1441—1450) in ihre Hofcapelle Niederländer beriefen[3]) und am kunstliebenden Hofe von Ferrara niederländische Meister fortwährend beliebt blieben (Johannes Japart,[4]) wie es scheint eine Zeit lang auch Josquin de Près,[5]) ehe er in die päpstliche Capelle unter Sixtus IV. eintrat, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts der niederländich gebildete Franzose Johann Gero, genannt Mestre Ihan).[6]) In Mailand

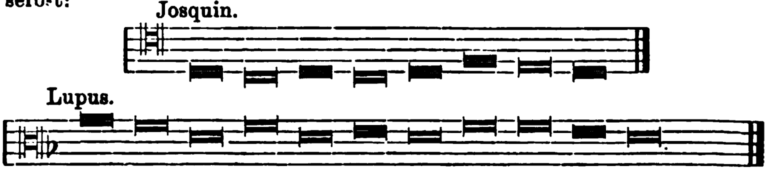
1) . . . Josquinus, Obret, Isaac et Agricola cum quibus mihi Florentiae familiaritas et consuetudo summa fuit (Aron, Libr. tres de inst. harm. III. cap. 10).

2) Der brave Tinctoris äussert mehrmals seine treue Anhänglichkeit an sie. Sein Diffinitorium widmet er der Prinzessin Beatrix von Aragonien und seinem Buche de natura et proprietate tonorum (Coussem. Tinct. S. 39 ff.) hat er die Bemerkung beigefügt: Neapoli incepit et complevit anno 1476 die 6. Novembris. Quo quidem anno 15. Novembris, Diva Beatrix Aragonia Ungarorum Regina coronata fuit. (a. a. O. S. 104. Desgl. in CS IV.

3) . . . Cantores ex Gallia accersiri jussit, coram suavissimo concentu divinae laudes mirifice jugiter celebrabantur. (S. des Minoriten Johannes von Ferrara Libri Annalium illustr. famil. Marchionum Estensium, bei Muratori Scriptor. Bd. XX. S. 456.) Dass unter Gallia hier die flandrischen u. s. w. Provinzen gemeint sind, ist nach den Zeitverhältnissen sicher. So sagt auch der Karthäuser Johannes aus Namur: Gallia me genuit.

4) So behauptet wenigstens Fétis (Biogr. univ.) — ich weiss nicht, auf welche Autorität hin.

5) Dass Josquin eine Missa *Hercules dux Ferrariae* componirt hat, ist dafür kein verwerflicher Beweis. Eine andere Messe mit demselben Titel von Lupus ist dagegen offenbar nur ein Echo der Josquin'schen. Uebrigens ist es eine kleine Unrichtigkeit, wenn Fétis ad voc. Lupi sagt: „sur le *même* chant que celui de la messe de Josquin". Man vergleiche selbst:



Josquin hat sein Thema nach den Vocalen der Worte *Hercules dux Ferrariae* gebildet. Bei Lupus ist eine solche Beziehung nicht zu finden.

6) Fétis (Biogr. univ. Bd. 3. S. 463) sagt: *Gero* (Jean de) compositeur *italien*. Nicht allein die ganz französische Form Metre oder Mestre

stand bis 1490 die Capelle Johann Galeazzo Sforza's unter Leitung des trefflichen Meisters Gaspar (van Weerbeke) von Oudenarde.[1]) Venedig und was dazu gehörte (Padua u. s. w.) behauptete eine Zeit lang seine Selbständigkeit gegen die Niederländer; die neun Bücher Frottole, die Petrucci 1504—1508 druckte (keineswegs verächtliche Werke, aus denen sich das Madrigal entwickelt hat), sehen wie ein Protest der zahlreichen oberitalienischen Tonsetzer gegen die Kunst der Niederländer aus;[2]) insbesondere schien man in Venedig mit einer Art Eifersucht darüber zu wachen, dass die Organisten- und die Capellmeisterstelle bei S. Marco nur Venezianern verliehen wurde, bis endlich 1527 ein Motuproprio des Dogen Andrea Gritti den Niederländer Adrian Willaert aus Brügge, sehr gegen den Wunsch und Willen der Procuratoren, zu dieser Würde berief und niederländische Kunst auch in Venedig die Oberhand gewann.

Der König des fröhlichen Frankreichs hätte nicht der nächste Nachbar der Niederländer sein dürfen, um ihnen nicht den Eintritt in seine Capelle zu gewähren. So begegnen wir denn in der Capelle Karl VII. und Ludwig XI. dem berühmten Meister Johannes Okeghem (auch Okegam, Okekem oder Ockenheim genannt), dem Patriarchen der Musik, der so ziemlich alle folgenden Tonsetzer als seine geistige Nachkommenschaft in Anspruch nehmen darf. Er steht an der Spitze der Schule, die man als die zweite niederländische zu bezeichnen pflegt.

Iban oder Jehan widerspricht dieser Annahme, sondern auch ganz direct die Angabe auf dem Titel einer 1543 bei Hieronymus Scotto in Venedig erschienenen Sammlung Motetten dieses Meisters. Der Titel des Sopranheftes lautet: Cantus. Symphonia quatuor modulata vocibus excellentissimi musici Joannis Galli, alias Chori Ferrariae Magistri quae vulgo (Motecta Metre Jehan) nominantur, nuper in lucem edita (darunter eine Vignette in Holzschnitt ein Schiff im Sturm). Das Tenorheft sagt blos: excellentissimi Musici, vulgo nuncupati Metre Jehan.

1) E. Vander Straeten hat die Nachweisungen darüber aus dem Stadtarchive der Stadt Oudenarde geliefert. (Vgl. La mus. aux Pays-bas, Tom. 2. Brux. 1872, S. 63 ff.) Bernardino Corio (hist. della orig. di Milano, 1554) erzählt: „il duca Galeazzo stipendiava *trenta musici oltramontani* con grosse mercedi".
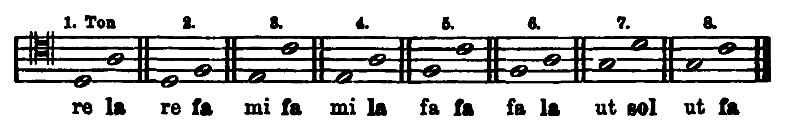
2) Diese sogenannten Frottole sind nichts weniger als „Gassenhauer", wie Kiesewetter übersetzt. Es sind mehrentheils höchst sentimentale Poesien mit entsprechender, oft edler, aber etwas monotoner Musik. Einzelnes ist scherzhaft und populär. Ein sehr hübsches Stück „Che fa la ramacina" ist übrigens von Compère. Es wird weiterhin umständlich davon die Rede sein. Doch gab es unter den Frottolisten schon einzelne Ueberläufer zum niederländischen Stil. Die Motette „Tulerunt Dominum meum" (Mot. della corona) von Prè Micchael da Verona (mit dem Micchael Pesentus Veronensis der Frottolensammlung zuverlässig ein und derselbe) ist im richtigsten Niederländerstil mit allen seinen Idiotismen componirt.

Zusätze und Nachträge.

Zu Seite 61. Ornitoparchus gibt für die Repercussion der einzelnen Kirchentöne in seinem Microlog (I. Buch Cap. IV. Abth. de repercussionibus tonorum) dieselben Verse und Notenformeln wie Hermann Finck. Letzterer definirt: Repercussio autem est illud proprium intervallum, quod saepe repetit quilibet tonus, quarum octo sunt, quae a voce finali incipiunt, atque sursum tendunt, ad eamque rursus redeunt . . .

Repercussio Toni	Primi	est de	re	in	la	per	Quintam
	Secundi		re		fa		Tertiam
	Tertii		mi		mi		Quintam
	Quarti		mi		la		Quartam
	Quinti		ut		sol		Quintam
	Sexti		fa		la		Tertiam
	Septimi		ut		sol		Quintam
	Octavi		ut		fa		Quartam

Anderwärts wird die Repercussion im dritten Ton abweichend mit mi-fa angegeben. Sebald Heyden (de art. can. II, 8, 1540, S. 136) und Adrian Petit-Coclicus (Comp. P. I de tonis) bringen nachstehende Formel:



Was in monströsen Gedächtnissversen eingeschärft wird:

Pri re la, Se re fa, Ter mi fa, Quar quoque mi la,
Quin fa fa, Sex fa fa, Sep ut sol Oc tenet ut fa.

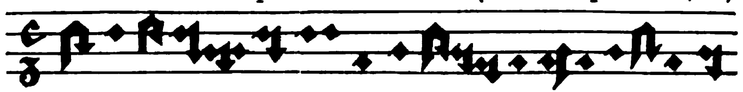
Die Verse bei Rossi, welche S. 54 Anm. 1 mitgetheilt sind, klingen etwas besser. Forkel (Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 172) hat dafür ein Schema entworfen nach Art des obigen von Hermann Finck zusammengestellten; es mag zur Vergleichung hier eine Stelle finden:

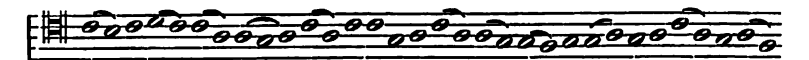
im ersten D—a eine Quinte,
im zweiten D—f eine Terz,
im dritten E—c eine Sexte (bei Ornitoparch und Finck E—h, eine Quinte),
im vierten E—a eine Quarte,
im fünften F—c eine Quinte,
im sechsten F—a eine Terz,
im siebenten G—d eine Quinte,
im achten G—c eine Quarte.

Virgil Haug (Erotemata mus. pract. 1545) lässt für den dritten Ton sowohl mi mi als mi fa gelten: De *mi* ad *mi*, diapentes intervallo, vel de *mi* ad *fa* spatio quod diapente cum semiditono conficitur. — Wer sich über das Wesen der Psalmenintonationen, das Evovae, die Final- und Confinaltöne, die verschiedenen Ausgänge (Differenzen) der einzelnen Psalmentöne und was sonst dahin gehört, gründlich belehren will, findet alles in klarer und dabei präziser Darstellung in dem „Handbuch des römischen Choralgesanges“ von U. L. Kirnberger (Landshut 1858), S. 16 u. f. Virgil Haug ist auf die „Differenzen“ übel zu sprechen, er nennt sie „frivolum quoddam inventum“. Im Laufe der Zeiten haben sich auch hierin Veränderungen ergeben. Die Differenzen bei Kirnberger weichen z. B. sehr wesentlich von den Differenzen ab, wie sie in der Musica Nicolai Listenii (Wittenberg bei Georg Rhau 1547) vorkommen. Mit den Differenzen bei Lucas-Lossius (Erotemata lib. I, 1563) stimmen sie besser, aber doch auch nicht völlig zusammen. Heutzutage versteht man unter Differenzen nicht mehr die Varianten der Psalmenausgänge, sondern die Repercussionstöne, insoferne sie die erste Note des Evovae bilden und zusammen mit der Schlussnote der Antiphone den Psalmenton erkennen lassen (zu vergl. Kirnberger a. a. O.).

Zu Seite 187. Das Lesen und Verstehen der Nagel- und Hufeisenschrift hat keine Schwierigkeit; man muss nur immer sehen, wo der Kopf der Note, der immer etwas stärker markirt wird, sitzt, und die dicken Stiele eben nur für den herabgehenden Strich nehmen. Am mindesten deutlich ist die Sache bei der Hufeisenform, doch immer noch kenntlich:

Melodia versuum in responsoriis octavi toni (aus Ornitoparchus I, 12).





In Casp. Ulenberg's Psalter, Cöln 1582, findet sich eine Anleitung, wie man die „signatur vnd noten musicae figuralis“ in „Chornoten“ umschreiben könne. Da heisst es denn: „Schreibe für die vierecketen ◆ auch für die geschwentzten ein sölche, für diese gebundene eine sölche, für diese ein sölche, für die letzten ein sölche, so hat er die melodeien in Chornoten“ (S. das kath. deutsche Kirchenlied von Karl Severin Meister S. 91).

Zu Seite 194. Ueber die Mutation, diesen einst so wichtigen, jetzt uns so fremd gewordenen Gegenstand, mag hier einiges Ausführlichere, das im Text des Buches zu viel Raum weggenommen hätte, eine Stelle finden, es wird vielleicht nicht unwillkommen sein. Man muss zwei Systeme unterscheiden: das ältere, welche das Genus molle, durum und naturale anwendet, und das neuere, das sich auf das Genus molle und durum beschränkt. Tinctoris in seiner „Expositio manus“ (es ist bezeichnend, dass er sie einem Schüler gewidmet hat „moribus optimis et plerisque ingenuis artibus ornatissimo juveni Joanni de Latinis, während seine anderen Tractate fertigen Meistern wie Okeghem, Busnois, Hanard dedicirt sind) geht die verschiedenen Combinationen durch alle drei Geschlechter durch. Z. B. die Mutationen der Silbe *Re*:

Re Vt est mutatio, quae fit in utroque *G-sol-re-ut* ad ascendendum de *b* molli in ♮ durum.

Re Mi est mutatio, quae fit in utroque *a-la-mi-re* ad ascendendum a ♮ duro in *a* molle.

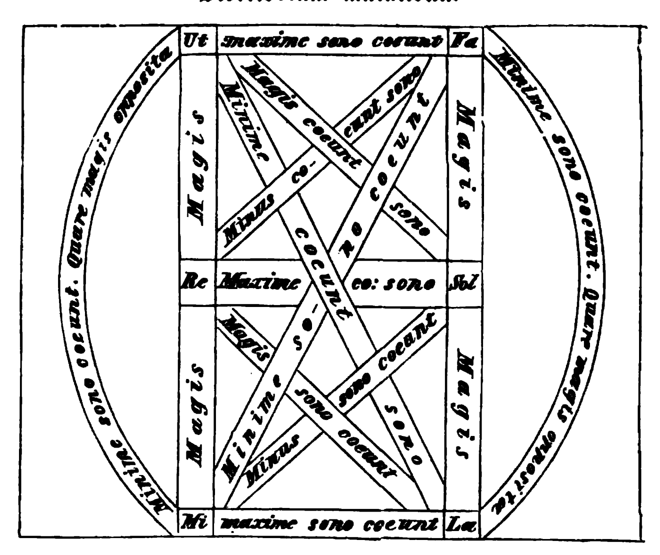
Re Sol est mutatio, quae fit in *D-sol-re* et *d-la-sol-re* ad descendendum de natura in ♮ durum et in utroque *G-sol-re-ut* ad descendendum de *b* molli in naturam.

Re La est mutatio, quae fit in utroque *a-la-mi-re* ad descendendum de ♮ duro in naturam et in *d-la-sol-re* ad ascendendum de natura in *b* molle.

Und so alle andern Conjunctionen.

Ausserdem stellt er sie, Ton für Ton von *C-fa-ut* bis *d-la-sol-re*, in ein überschauliches Tableau zusammen, wie solches S. 196 des Textes für *a-la-mi-re* beispielsweise gegeben ist. Zuletzt illustrirt er die Sache durch die S. 197 mitgetheilte Zeichnung. Der eminente, überall nach Licht und Ordnung strebende Geist des trefflichen Tinctoris zeigt sich auch hier. Will man das recht erkennen, so sehe man nur, wie der brave Ornitoparchus (1517) den Schüler mit zehn Mutationsregeln entlässt, die ihm ohne Lehrers Commentar ganz dunkel bleiben müssen, und wie er ihm auch eine Zeichnung mit auf den Weg gibt, die auch ihrer Erklärung bedarf, dann freilich als recht sinnreich anzuerkennen ist.

Directorium mutationū.



Forkel (Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 284) bemerkt: „Diese Mutationen oder die vielfache Benennung eines einzigen Tones, nach dem seine Lage gegen das Semitonium beschaffen ist, hatte schon in der ältesten Zeit, da nur noch die chromatischen Töne *b* und ♮ im Systeme vorhanden waren, grosse Schwierigkeiten; wie viel grösser mussten diese Schwierigkeiten nicht erst werden, nachdem allmählich mehrere chromatische Intervalle eingeführt wurden, und überhaupt das Tonsystem nicht nur

mehrere Erweiterungen, sondern auch eine ganz andere Art von Einrichtung bekam? Die Versuche, die man machte, solchen Schwierigkeiten abzuhelfen und der Jugend die Erlernung der Musik durch einfachere weniger verwickelte Mittel zu erleichtern, sind daher sehr zahlreich durch verschiedene Jahrhunderte gewesen. Aber alle diese Versuche blieben im Grunde fruchtlos, bis man endlich Muth bekam, diese ehrwürdige, so lange Zeit bewunderte und fast angebetete Reliquie gänzlich abzuschaffen, und zur alten Buchstabenbenennung zurückzukehren."

Auf die „chromatischen Intervalle" kommt schon Hermann Finck zu sprechen: Voces autem omnes distant ab invicem per secundam perfectam, seu tonum, praeter mi et fa, quae per imperfectam secundam seu per semitonium distant. Exempli causa, proponas tibi has duas claves *C-sol-fa-ut* et *D-la-sol-re:* in his duabus clavibus poteris canere: *ut re, re mi, fa sol, sol la;* hic ubique habes perfectam secundam ex priore clave in alteram: sed *mi* et *fa* ex *C* in *D* cani non possunt hoc simili sono, propterea quod hae duae per imperfectam tantum, illae vero per perfectam secundam ab invicem distant. *Sumes igitur cis*, quod Musici instrumentales sic signais *C*♯, clavis quae medium sonum inter *C* et *D* reddit, ita habebis ex *C* in *C*♯ *mi* in *fa*, ex *C*♯ in *D* iterum *mi* in *fa*,[1]) ubi vides duas imperfectas secundas constituere unam perfectam (Pract. mus. Abth. de vocibus). Sebald Heyden (de art. can. 1540, S. 19) bemerkt, dass manche zu dem genus durum, molle et naturale noch ein viertes, ein genus fictum, fügen. Er selbst billigt das nicht nur nicht, sondern will sogar nur das genus *b* molle und ♮ durum zur Anwendung bringen, das natürliche aber nicht: Nam illius nomenclatione obmissa tum multo evidentior et commodior divisio omnium Cantionum per *b* ab initio aut adscriptum aut non adscriptum efficitur. Deinde et Solmisationis ars, ob illum intermissum tanto paucioribus ac puerili captui facilioribus regulis, tum rectissime describi poterit. Neque quidquam scrupuli facit, quod naturali cantui quiddam peculiare prae aliis duobus esse constet: praesertim cum neque illud ita unquam se habeat, quin aut in cantus ♮ duri aut *b* mollis septa coincidat: nisi forte Diapente non egrediatur, qualem tum nihil plane vetat ♮ duri et nomine et regulis censeri (a. a. O. S. 20.) Auch Ornitoparch sagt: Voces naturales et in ♮ durales et in *b* molles mutantur *quia ancipites sunt.* Das ist schon ein sehr wesentlicher Simplifizirungsversuch; mit ihm entfallen alle von Tinctoris für das Mutiren aus dem natürlichen oder in's natürliche Geschlecht aufgezählten Silbenwechsel. Wenn daher Tinctoris z. B. die Mutation ex *b* molli in genus naturae descendendo auf *g-sol-re-ut* mittelst *sol* gemacht wissen will u. s. w., so erblickt Heyden hier nur einen Uebergang ex gen. *b* molli in genus ♮ durum und schreibt vor (wie auch Tinctoris für diese zwei Geschlechter lehrt) auf *a-la-mi-re* durch *la* zu mutiren: in *a-la-mi-re* si cantus ultra ipsum scandit, *b* praescripto *mi*, non praescripto *re* canatur. At si plus ditono descendat, perpetuo *la*. Plus ditono dico; nam si tantum per ditonum aut minus eo descendatur, nihil opus erit *la*, cum per *mi-re-ut* perfici descensio possit. (Der Gesang bleibt dann nämlich innerhalb des hexach. molle.) Lucas Lossius reduzirt die Mutationen auf den Gesichtspunkt, dass durch zwei Silben zu mutiren sei, durch *Re* im Aufsteigen, durch *La* im Absteigen; er bringt es sogar in Gedächtnissverse (I, 2):

Vocibus utaris solum mutando duabus,
Per *re* quidem sursum mutatur, per *la* deorsum

Er führt es sofort aus: „In cantu ♮ durali ascendendo sumimus *re* in *D sol re, d la sol re,* et *dd la sol*: descendendo *la* in *A re, a la mi re,*

---

1) Quot sunt voces fictae? Duae, mi et fa, quae in omnibus clavibus poni possunt. Quomodo signantur? Fa per signum cantus b-mollaris ♭: Mi per signum ♮ duralis vel ♯ (Lossius, Erotem I, 8).

et *aa la mi re, E la mi, e la mi,* et *ee la.* In cantu *b* mollari ascendendo sumimus *re* in *Γut, G sol re ut...* Descendendo *la* in *D sol re, d la sol re,* et *dd la sol: A re, a la mi re,* et *aa la mi re.* De octavis enim idem est judicium." Auf so engen Raum ist hier in wenige Zeilen zusammengedrängt, was ein Jahrhundert vorher dem gründlichen Tinctoris eine Abhandlung kostete!

Auch Hermann Finck (Pract. mus. 1556) lehrt die Mutation auf *Re ascendendo* und *La descendendo.* Er stellt die Sache in folgendes überschauliche Schema zusammen:

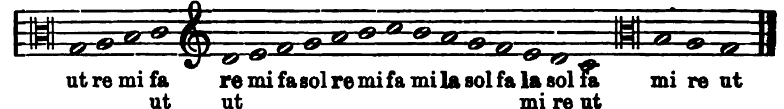
„In cantu ♮ durali mutamus tribus clavibus, scilicet *a, e* et *d*

in ascendendo sumimus *Re* in { *D d dd* / *A a aa* } / { *A a aa* / *E e ee* } in descendendo sumimus *La*

in cantu *b* molli similiter tribus clavibus mutamus, scilicet *d, a* et *g*

in ascendendo sumimus *Re* in { *Γ G g* / *D d dd* } / { *D d dd* / *A a aa* } in descendendo sumimus *La* in

Cantus ♮ duralis.



Cantus ♭ mollaris.



A. Petit-Coclicus nimmt wieder alle drei Genera an, folgt aber der Mutirungsart Heyden's. Sonst hatte die Solmisation auch noch allerlei Idiotismen: z. B. die Tonreihe *g a h c* wurde, obschon sie ganz dem hexach. durum angehört, nicht *ut re mi fa* solfeggirt, sondern *sol re mi fa;* es wurde das *g* also nicht als erster Ton des harten, sondern als letzter des natürlichen Hexachords genommen.

Zu Seite 198. Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, dass die Notenbeispiele nicht etwa einen Tonsatz vorstellen sollen, sondern Fragmente zweier gegen einander gestellter Hexachorde sind, um das Zusammenstossen des mi contra fa anschaulich zu machen.

Zu Seite 205. „Aus einem fingirten Tone z. B. *fis* oder *ais*", d. h. in einer Tonlage, welche diesen Tönen entsprach. Als Ton blieb *ais* so unbekannt, dass sogar noch Walther in seinem Lexicon sagt: „Ais könnte und sollte man billig das mit einem ♯ bezeichnete *a*, anstatt dass es insgemein sich muss *b* schelten lassen, nennen."

Zu Seite 225. Die Uebergangsform zwischen Psalter und Clavier ist durch ein sehr interessantes Kunstdenkmal des 15. Jahrhunderts erhalten. Am Sockel der Kirche der berühmten Certosa bei Pavia (bekanntlich ist sie von Ambrogio Fossano im Jahre 1472 erbaut und eines der allerbrillantesten Muster edler Frührenaissance) sind in Nischen sitzende Statuen angebracht, darunter ein König David, der sein Psalter spielt. Der Form nach ist letzteres das bekannte Istromento da porco, ein Trapez, aus einem gleichschenkligen Dreieck durch einen Querschnitt unterhalb der einen Spitze gebildet. David hat das Instrument im Schosse liegen, die breite Seite dem Leibe zunächst, die Spitze nach Aussen gewendet. Gegen die rechte Hand des Spielers ist das Corpus

des Instrumentes seitwärts nicht verschalt, sondern offen, und zeigt im Innern acht nebeneinander liegende Claviertasten, welche den acht in gleicher Richtung laufenden Saiten entsprechen. Unter letztern zeigt sich die Schallrose. David rührt die Tasten mit der rechten Hand, die linke liegt, wie es scheint, als Dämpfer auf den Saiten. Bekanntlich war es beim gewöhnlichen Psalter die grösste Schwierigkeit, das Nachtönen der Saiten mit derselben Hand zu dämpfen, mit welcher sie auch mit Hilfe eines Plectrums oder eines Federkiels gerührt wurden. Dieser technischen Schwierigkeit ist durch den Apparat der Tasten, der die linke Hand zum Dämpfen der Saiten ganz frei lässt, während die rechte ganz bequem auch Doppelgriffe anschlagen kann, in einfacher Weise abgeholfen. Diese praktisch-verständige Construction ist auch eine ziemlich sichere Bürgschaft, dass nicht etwa Ambrogio Fossano, oder wer von seinen Kunstgehilfen jene Davidsstatue verfertigte, hier nur ein Phantasieinstrument gebildet; ein solches wäre ohne Zweifel viel abenteuerlicher ausgefallen. Der glückliche Zufall, dass der Künstler die Reminiscenz an ein solches Instrument, das er irgendwo gesehen haben mag, hier verwerthete, füllt eine merkliche Lücke in der Entwickelungsgeschichte des Claviers aus. Stellt man die Formen vom einfachen Psalter bis zum ältesten Clavier nebeneinander, so stellt der Augenschein die Sache wohl ausser Zweifel.

Zu Seite **239.** Roscoe (Lor. v. Medici, übers. v. K. Sprengel, Wien 1817 S. 205) erwähnt unter Berufung auf Muratori (Ant. It. II, 844), dass im 13. Jahrh. die italienischen Grossen provençalische Trobadors an ihre Tafeln zogen und dass schon im 12. Jahrhundert das Volk in Bologna auf öffentlicher Strasse durch „Cantatores francigenarum“ ergötzt wurde; ferner, dass provençalische Jongleurs (Joculatores ex Provincia) schon 1227 zu Genua ihre Künste zeigten. Er weist darauf hin, dass Muratori (della perfetta poesia ital. lib. I, S. 16, 17) den Einfluss der Provençalen auf Dante und Petrarca, der ihnen durch Guido Cavalcanti, den Dichter des Terreno amore, vermittelt wurde, keineswegs gering anschlägt. Es wird kaum völlig unbegründet sein, wenn man das Wohlgefallen an den Cantatoribus francigenarum und das Anhören ihrer Gesänge in fremdem Idiom als eine Art Vorbereitung ansieht, die nachmals den weltlichen Gesängen der Niederländer den Weg bahnen half. [Seltsamer Weise hat übrigens an dieser Stelle Ambros ganz übersehen, dass die italienischen Trouvères keineswegs in italienischer, sondern in provençalischer Sprache dichteten. Demnach erscheint auch das über die Sprache Dantes (der wahrlich sprachgewaltig wie wenig andere Dichter war) Gesagte nicht ganz zutreffend. Die Schilderung des Festes der Gonzagas (s. Anm. 3) rührt von *Buonamente Aliprandi* her und findet sich bei Muratori, Ant. It. V, 1177. D. Hrsg.]

[Zu Seite **240.** Das Frühlingslied Bonaventura's findet sich in dess. Opera omnia ed. A. C. Peltier, Tom. XIV, Par. 1868, S. 162 ff.]

[Zu Seite **241,** Anm. 2: Vgl. auch Romania XIII, 485.]

Zu Seite **259.** Der Dichter der Minneregeln des Eberhard Cersne (1404) nimmt in dem einen Abschnitte „wy der fogel sang suszir vnd beszir waz dan dy spêler dy hy nach gescrêben stên“ Gelegenheit, die bei den damaligen Spielern in Gebrauch stehenden Instrumente aufzuzählen:

Noch *cymbel* mid geclange,
Noch *harffe* edir *flegil,*
Noch *schachtbret, monocordium,*
Noch *stegereyff,* noch *begil,*
Noch *rotte clavicordium*
Noch *medicinale*
Noch *portitiff, psalterium*
Noch *figel* sam *cannale*

Noch *lûte, clavicymbolum*
Noch dan *quinterna, gyge, videle, lyra, rubeba,*
Noch *phîfe, floyte* noch *schalmey,*
Noch allir leye *horner* lûd. — (Ausg. v. F. X. Woeber S. 23.)

Ein ähnliches Orchester wird in einem Mscr. der Bibl. zu Paris No. 7612 S. 55 beschrieben (vgl. Les poësies du Roy de Navarra Paris 1742 S. 247):

La je vi tout en un cerne (= cercle)
Violle, Rebel,[1] *Guiterne,*
L'enmorache, Micamon,
Cytolle et *Psalterion,*
Harpe, Tabour, Trompes, Naquaires,
Orgues, Cornes plus dex paires,
Cornemuses, Flajols et *Chevretes,*
Douceines, Simbales, Clocettes,
Cimbre, la *Fluste* Brehaigne,
Et le grand *Cornet* d'Allemaigne,
Muse d'Aussay, Trompe petite,
Huissine, Elès, Mouscorde,
Où il n'a c'une seule corde
Et *muse d'Eblet* tout ensemble.

Zur interessanten Vergleichung mag auch noch ein spanisches Gedicht ähnlichen Inhaltes folgen. Dieses Gedicht des Arcipreste de Hita Juan Ruiz (um 1350) benennt die Instrumente, deren sich die Joglares bedienten, in einer, wie es scheint, genauen und vollständigen Aufzählung: (Vgl. Terreros, Paleogr. española, Madr. 1758 S. 82.)

Dia era muy santo de la Pascua mayor
El Sol salia muy claro et de noble color
Los omes et las aves et toda noble flor
Todas ván recebir cantando al Amor.
Recibenle las aves, Gallos et Roységnores
Calandras et Papagayos mayores et menores
Dán cantos plasenteros et de dulzes sabores
Mas alegrias fasen, que los que son mayores.
Ricebenle los arboles con ramos et còn flores
De diversas naturas et de fermosas colores
Ricebenle los omes et dueñas con amores
Cun muchos *estormentos* salian los *Atambores.*
Alli salian gritando la *Guitarra Morisca*
De las voces aguda et de los puntos arisca,
El *arpudo Laud,* que tiene punto á la trisca
La *Guitarra ladina* con estos se aprisca.
El *Rabè* gritador con la su alta nota
Cab' él *el garaví* tañiendo la sua nota,
El *Salterio* con ellos mas alto que la mota
La *Vihuela de peñola* con aquellos aqui sota.
Medio caño et *Harpa,* con el *Rabé Morisco*
Entre ellos alegranza al *Galope Francisco*
La *Rota* dis con ellos mas alta que un risco
Con ella el *Tarbote* sin ésta no vale un prisco
La *Vihuela de arco* fase dulzes bayladas
Adormiendo á las veses, muy alto á las vegadas
Voces dulces, sabrosas, claras et bien puntadas
A las gentes alegra todas tiene pagadas.
Dulce *Caño entero* sal con el *Panderete*
Con *Sonajas* de azofar fase dulce sonete

1) Nicht „Nubelle", wie man gewöhnlich liest.

Los *Organos*, que dizen chanzonetas et motete
La *Citola albordana* entre ellos se entremete.
Gayta et *Exabeva* et el finchado *Albogón*
Cinfonia et *Badosa* en esta fiesta son
El *Francés Odresillo* con estos se compon
La neciancha *Bandurria* aqui pone su sòn.
Trompas et *Añafiles* salen con *Atabales:*
Non fueron tiempo hà plasenterias atales
Tan grandes alegrias, nin atan comunales
De *Juglares* venian llenas cuestas et valles.

Zu Seite **279.** Heinrich von Laufenberg oder Loufenberg als Dichter mag man bei Wackernagel kennen lernen, wo No. 746 bis einschliesslich No. 767 Gedichte von ihm mitgetheilt sind, die theils den reinen Minnesingerton anschlagen, theils jener weniger pedantisch als naiv aussehenden Mischgattung aus Latein und Deutsch angehören, als deren Begründer Heinrich gilt. Musikalisch ist es sehr interressant, bei dem „Salve regina" (S. 256) die volksgesangmässige Umgestaltung der Melodie dieser Antiphone mit der contrapunktischen Behandlung derselben von Nic. Gombert (Motetten bei Gardano 1542 No. XVII) zu vergleichen. Noch sei hier bemerkt, dass die S. 256 mitgetheilte Melodie aus Ferd. Wolf's Buch über die Lais genommen ist.

Zu Seite **285.** Unser braver Hans Sachs, den Goethe mit Recht in einem unvergleichlich schönen Gedicht („Hans Sachsens poetische Sendung") gefeiert hat und dem Rich. Wagner in seinen „Meistersingern" das schönste Denkmal gesetzt hat, verdient auch in der Geschichte der Musik einen Platz. In seiner gereimten Lebensbeschreibung, die er im Greisenalter als Abschluss seines Dichtens und Lebens verfasste, rühmt er sich als Meistersinger eine Anzahl von „Tönen" selbst erdacht zu haben: „waren gsetzt in zweyhundert schönen vnd fünf vnd sibntzig Meisterthönen, darunter sind dreizehen mein" . . . „in Thönen schlecht vnd gar gemein, der Thön sechtzehn mein eigen sein".

Zu Seite **332.** Das „Ascendo ad patrem" ist in der einen Gestalt die Abkürzung, in der andern die Erweiterung der Intonation, welche in festo ascensionis Domini der Priester dreimal mit erhöhter Stimme singt. Man mag sie in Kirnberger's „Handbuch des römischen Choralgesanges" S. 80 nachsehen.

[Zu Seite **346** und **347**. G. Adler bezeichnet in seiner höchst beachtenswerthen „Studie z. Gesch. d. Harm." (Sitzungsber. der Wien. Akademie 1881. S. 781 ff.) als die einfachste Form der Fauxbourdons einen zweistimmigen Gesang, bei welchem die Stimmen am Anfang, am Ende und bei den Halbschlüssen in Octaven zusammentreffen, sonst aber sich in Sexten bewegen. Also in der Weise des englischen Gymel. Demnächst einen dreistimmigen Gesang, dessen äussere Stimmen an den angegebenen Stellen in Octaven zusammentreffen, während die mittlere die Quint zur unteren erhält. Sonst bewegen sich die äusseren Stimmen in Sexten, die innere hat die Terz zur unteren. G. Adler giebt alsdann eine Uebersetzung und Erläuterung des Tractates des Guillelmus mon.: De praeceptis artis musicae etc. (s. CS III). Ganz besondere Berücksichtigung verdient A.'s Erklärung des Namens „Fauxbourdon". Beim Fauxbourdon wird die Stütze des Gesanges nicht in die unterste Stimme, den Tenor, gelegt, sondern in die oberste Stimme: der Sopran wird „cantus primus", der Tenor also eine „falsche Stütze". Daher der Name. Der F.-B. wird gebraucht, um die Melodien des C. planus mit einfachen Harmonien zu umgeben, oder er bezeichnet die harmonische Füllstimme zu der auf der Orgel gespielten Psalmodie und einem alla mente gesungenen Contrapunkt. Auch eine 3. und 4. Stimme, die oft nicht ausgeschrieben war, sondern vom Singenden ergänzt wurde, wird

F.-B. genannt. Endlich beweist der F.-B. auf das deutlichste, dass die Harmonie nicht aus dem Contrapunkt hervorgegangen ist, sondern dass beide musikalische Elemente sich neben einander entwickelten und selbständige Kategorien, eine jede für sich, bildeten.]

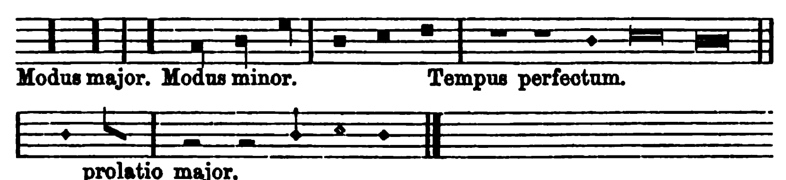
[Zu Seite 358, Anm. 2: Vgl. noch: Gaston Raynaud, Recueil de motets français des XII[e] et XIII[e] siècles. Paris 1881, I, S. VII ff.]

Zu Seite 388. Wenn die alten Tonsetzer zu zwei fertigen Stimmen erst hinterdrein die dritte setzten, weil sie damit eben nicht besser fertig zu werden wussten, so findet sich bei den Meistern der folgenden Zeiten diese Praxis zuweilen mit bewusster Absicht zu etwas ganz Interessantem verwendet. Josquin de Près hat ein *Ave verum* componirt (es steht in Glarean's Dodecachordon Seite 288, und ist nicht mit dem grossen, dreisätzigen *Ave verum*, quinque vocum sub quatuor, in den von Sigismund Salblinger herausgegebenen „Concentus octo sex etc. vocum omnium jucundissimi, Augsburg, Ulhard 1545" zu verwechseln), in welchem die erste Strophe zwei hohe Stimmen als wohlklingendes, vollkommen befriedigendes Duo singen. Bei der zweiten Strophe wiederholen die beiden Stimmen ihr Duett, aber es gesellt sich ihnen eine dritte Stimme in der Tenorlage. Während bei den Alten die aufgezwungene dritte Stimme meist mehr oder minder holprig ist, fliesst sie bei Josquin im schönsten Gesange wohllautend hin und hat ganz jenen schwärmerischen, jünglinghaft überschwenglichen Ausdruck, jene süsse Wehmuth, wie Josquin insbesondere seinen Tenoren zuweilen dergleichen gibt. Ein sehr sonderbares aber geistvolles Zusammensetzespiel mit Stimmen treibt Alexander Agricola in einer Composition der Canti cento cinquanta fol. 105. Zwei Stimmen, der Discant und Tenor, singen hier das Lied „Que vous Madame". Agricola findet, dass es mit der Psalmodie „In pace in id ipsum dormiam et requiescam" (Worte des 4. Psalms) ganz ungezwungen und wirklich vortrefflich zusammengeht: er müsste nicht Alexander Agricola sein, um diese Entdeckung nicht zu benutzen: der Bass intonirt also seinen Psalm, wodurch das Stück jenen altfranzösischen halb geistlichen, halb weltlichen Mischgesängen ähnlich wird. Dazu gesellt sich nun noch ein Contratenor und das Stück ist vierstimmig. Aber der Contratenor ist laut Beischrift „Ad placitum". Er kann beliebig weggelassen werden. Sieht man näher zu, so bemerkt man, dass auch die Psalmenworte im Bass „Darüber werde ich in Frieden schlafen und ruhen" ihre Beziehung haben; der Bass kann, wenn er will, seine Mitwirkung unterlassen. Das Stück kann also ausgeführt werden: als Duo, als Trio, und in diesem Falle wieder in zweierlei Gestalt: nämlich entweder mit dem Contratenor oder mit dem Bass, oder endlich als Quartett. Es hat in allen diesen vier Redactionen körnige, kräftige Harmonie. Stimmen, die ad libitum gesungen oder weggelassen werden können, kommen zuweilen vor, z. B. in Ludwig Senfl's brillanter Motette zu sechs Stimmen „*Alleluia mane nobiscum*" (Cantion. selectiss. nec non familiarissimae ultra centum No. IV.), wo der zweite Discant mit dem Beisatze „ad beneplacitum" bezeichnet ist, in Johannes Walther's zweistimmiger Bearbeitung des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Bicinia gallica, latina etc. 1. Thl. No. LXXXVII), der sich eine dritte Stimme „tertia fox ad placitum" beigesellt. Zu der ausserordentlich beliebten „Bataille" von Clement Jannequin hat nachträglich Verdelot mit bewundernswerther Geschicklichkeit eine „Quinta pars si placet" beigesetzt. (Man findet dieses im 16. Jahrhundert oft abgedruckte Stück auch in Commer's Sammlung Bd. 12. No. XXVIII).
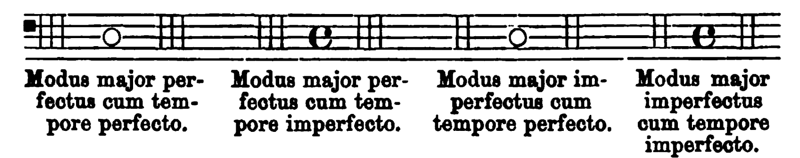
Zu Seite 422. Eine seltsame Spezialität sind jene *Signa interna* oder *intrinseca*, die jedoch in der klassischen Zeit des niederländischen Stiles nicht mehr in Gebrauch waren. Das Beste darüber hat Ornitoparchus (aus II, c. 5):

De signis intrinsecis.
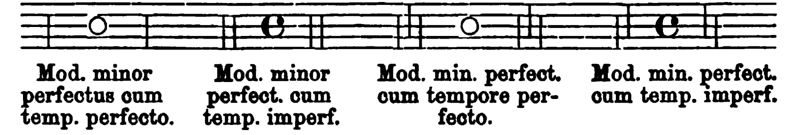
§. Signa intrinseca sunt, quibus graduum musicalium perfectio in figuris denotatur, citra extrinsecorum signorum appositionem. Quorum tria sunt: Trium scilicet temporum pause inuentio. Quando enim in cantu reperitur pausa tria tangens spatia, modum indicat minorem perfectum, Si due, maiorem perfectum, Inquit enim Franchinus: non incongruum esse maiori modo duas trium temporum pausas apponi, si minori vna apponatur. §. Notarum denigratio, Quoties enim inueniuntur tres longe colorate, modus minor perfectus denotatur. Quando tres breues, tempus perfectum. Tribus autem semibreuibus coloratis, prolatio major demonstratur. §. Tertium est quarundam pausarum geminatio. Quoties enim due pause semibreues cum semibreui nota collocantur, tempus perfectum designatur. Per duas autem minimas cum nota minima, prolatio maior declaratur, hoc modo:



Man sieht, dass diese Zeichen nur in der Perfection angewendet wurden. Ferner, dass die Geminatio pausarum keine willkürliche Bezeichnungsart war, denn sie bilden **zusammen mit der nachfolgenden Note gleicher Geltung** ein dreitheiliges Ganzes, sie sind eben zwei leere Theile. Bei Hermann Finck ist nur die Rede von zwei Pausen ohne die nachfolgende Note, und da hat es freilich keinen Sinn. Die drei geschwärzten Noten brauchten nicht etwa zu Anfang zu stehen; es genügte, wenn sie im Laufe des Stücks vorkamen. Sebald Heyden S. 59 (ars. can. 1540) nennt diese Bezeichnungsarten veraltet: Siquidem *uetustiores* Musici Modum Majorem perfectum ab initio fere non aliter signabant, quam tribus Pausis longae perfectae aequaliter positis. Imperfectum uero geminis. Quae Pausae, si extra signum Temporis ab initio scriptae essent, tantum signa erant, non etiam numeri, id est, in canendo non numerabantur. Si uero post Signa temporis starent, et signa et numeri pariter erant hoc modo:



Modum minorem perfectum, unica Pausa Longae perfectae, nonnunquam etiam geminis aequaliter, aut pluribus, sed inaequaliter positis, signabant hoc modo:



Imperfectum intelligi uolebant, ubi nulla Pausa Longae perfectae ab initio, vel etiam nullae ternae Longae denigratae in medio cantus con-

spicerentur. Atque adeo apud illos per circulum cum numero binario, ○ 2, contra priores canones non Modus ullus sed solum tempus cum Proportione dupla significabatur. Quod simplices Circulos non Modis sed Temporibus destinarent. Integrum Perfecto: Dimidium Imperfecto. Nisi forte duplicem Circulum ita ◎ pingerent, quorum exterior Modum, Interior uero Tempus: integri utriusuis perfectionem: Dimidii Ⓒ Ⓒ Ⓒ Imperfectionem indicarent. Numeros uero, ubi Circulis pone adscriberent, non de Temporibus sed de Proportionibus, ternarium, de Tripla Binarium uero de dupla intelligendos volebant."

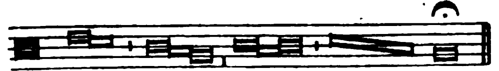
Es ist nicht willkürlich, dass drei gleichgestellte Moduspausen für den Modus major, drei ungleich gestellte für den Modus minor galten. Die Nebeneinanderstellung deutete das Zusammengehören dieser Pausen als Ganzes an, die Summe von neun Breven, gleich drei Longen, gleich einer Maxima, d. i. den Modus major. Die ungleiche Stellung deutet die Trennung und Selbständigkeit der Moduspausen an, jede für sich gleich drei Breven, gleich einer Longa, d. i. den Modus minor.

Johann de Muris, in dessen Schriften von „Zeichen" noch nicht die Rede ist, lehrt das Erkennen der Perfection oder Imperfection nach blosser Notenstellung (GS III, 303): Ubi possunt haec discerni? In situ vel in ordine, qui ponitur in figuris. Quot modis cognoscitur perfectum? quinque. Quibus? Cum aut figura similis sibi ipsi, aut duabus vel tribus sui partibus, vel puncto, vel pausae sui valor praeponitur, perfectum est. Quot modis cognoscitur imperfectum? Duobus. Quibus? Quando figurae sui tertia pars praeposita vel postposita est, sive valor (d. i. eine gleich geltende Pause). Von einer eigentlich durchgeführten imperfecten Geltung durch ein ganzes Stück ist, wie man sieht, keine Rede. Die Dreitheiligkeit ist das selbstverständliche Grundmaass.

Zu Seite 471. In sehr komisch treuherziger Weise übersetzt Martin Agricola (Musica instrumentalis deudsch 1532, Fol. xxiiij ff.) die Verse *prima carens cauda* etc. also:

Von den ersten Noten der Ligaturn.

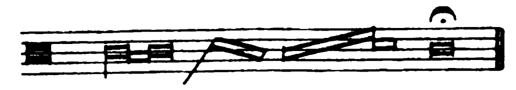
Die Erste Regel. Die Erste one schwantz, ist longa vorwar
So die ander vntersich steiget gar.



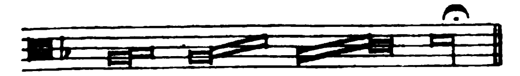
Die Ander Regel. Die Erst one schwantz, ist Breuis genant
So die ander hinauff steigt zu hant.



Die Dritte Regel. Die Erst niddergeschwentzt, an der lincken
Thut allzeit nach einer Breui wincken.



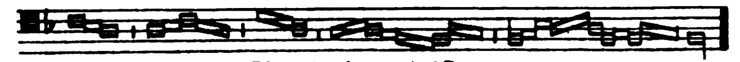
Die Vierde Regel. Wenn der Ersten schwantz lincks auff thut wandern
So ist sie Semibreff mit der andern.



Von den mittelsten.

Die erste Regel. DJe werden alle Mittelste geacht
Zwischen der ersten vnd letzten gemacht.

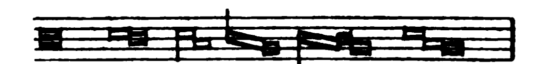
Die ander Regel. IGliche Nota jm mittel gesatzt
Wird von den Sengern ein breuis geschatzt.
Ausgenomen, wenn die erst geschwentzt js
Ist sie vnd die ander Semibreuis.
Wie oben jm vierden Regel gemelt
Mercks jnn allen Regeln hernach gestelt.



Die mittelsten sind Breues.

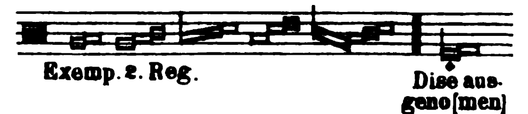
Von den letzten.

Die erste Regel. DJe letzt quadrat so sie nidder steiget
Wird fur eine lang angezeiget.

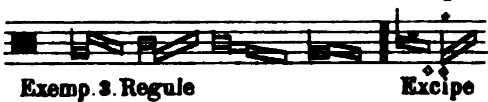


Vltima quatrata desxendens sit tibi longa.

Die ander Regel. Ist die letzte quadrat hinauff gemalt
So wird sie für eine Breuem gezalt.



Die dritte Regel. Breuis ist igliche letzt Obliqua
Ein ding ob sie auff odder nidder ga.



Die letzte Regel. Maxima, dieweil sie ist die gröste
Bleibt sie allzeit jnn jhrem gerüste.



Exemp. von der Maxima

[Zu Seite 498. Nach van der Straeten (La mus. aux Pays-Bas VI, 561) starb Binchois 1460. In der Recette générale des finances de Lille findet sich nämlich die auf Gilles de Bins (dit Binchois) bezügliche Notiz: *Objit en la fin de septembre ou au commencement d'octobre CCCCLX.* Werthvolle Mittheilungen über Binchois, namentlich aber über Dufay s. bei Jules Houdoy, Hist. artistique de la cath. de Cambrai, in den Mém. de la soc. des sc. & des arts de Lille, Sér. IV, 7, Lille 1880, S. 81 ff. Compositionen von Binchois enthalten: 1) die Münchener Hdschr. 3192 (s. Musikbeilagen S. 11 ff.). 2) Cod. 86 und 92 des Domkapitelarchivs zu

Trient; jener 17 und dieser 20 meist kirchliche Tonsätze B.'s enthaltend. 3) Cod. 37 des Liceo filarmonico zu Bologna (6 Tonsätze). Fétis erwähnt ausserdem eine französische Handschrift, 119 Bl., Kl.-fol., XV. Jahrh.; ferner eine Handschrift der Vaticana, dieselbe, welcher Kiesewetter die Chanson: „Ce mois de may“ entnahm. In Brüssel endlich soll nach demselben Gewährsmann eine Messe B.'s handschriftlich vorhanden sein. (Biogr. univ. s. v. Binchois.)]

Zu Seite **502.** Okeghem und Hobrecht können kaum noch als Zeitgenossen gelten. Hobrecht trat seine glänzendste Stellung als Capellmeister der Kirche Notre Dame zu Antwerpen nach Jacob Barbireau's Tode 1492 an, und entwickelte in diesem seinem Amte eine sehr energische Thätigkeit, machte wiederholt Reisen u. s. w., während gleichzeitig Okeghem wegen seines allzusehr vorgerückten Alters sogar auf die Stelle des Trésoriers von St. Martin zu Tours verzichtete, die ein gewisser Errars, Sänger und Organist der königl. Capelle erhielt, während dem alten Okeghem blos der Titel *ad honores* blieb. (Die Ausführung und Nachweisung sehe man bei Fétis in dem sehr interessanten Artikel „Okegkem“ der 2. Auflage der Biogr. univ.). Auch Hobrecht's Compositionen zeigen im Vergleiche zu denen Okegkem's schon eine mannigfach entwickeltere, minder herb alterthümliche Kunst; man braucht z. B. nur die Chansons der beiden ehrwürdigen Meister in den Canti cento cinquanta untereinander zu vergleichen. Sieht man auf die blosse Ziffer des Geburts- und Sterbejahres, so war Okeghem allem Anschein nach um etwa 20 Jahre älter als Hobrecht und überlebte ihn um einige Jahre, Hobrecht starb auch im Greisenalter, aber freilich Okeghem scheint mehr als 90, wenn nicht gegen 100 Jahre alt geworden zu sein. Mehr darüber im 3. Bande.

Zu Seite **538.** Eine nicht uninteressante Andeutung über die Ausführung kunstvoller Vocalcompositionen als „Transscriptionen“ für die Laute enthält eine von Guillaume Dubois, genannt Crètin oder Crestin, einem franz. Poeten, der 1525 starb, gedichtete „Déploration de G. Cretin sur le trespas de feu Okergan (so!) trésorier de Sainct Martin de Tours“ (p. p. Er. Thoinan, Paris 1864). Hier wird erzählt, wie ausgezeichnete Musiker Messen des verewigten Meisters sangen: die berühmte Missa cujusvis toni, die Missa mi-mi, die Messe *au travail suis* und „la messe aussi exquise et tres parfaicte de Requiem“, dann aber heisst es:

Hame en la fin dict avecques son lucz
Ce motet: *ut hermita solus*
Che chascun tint une chose excellente.

Diese Motette ist in Petrucci's „Motetti C“, fol. 14 gedruckt, und ausserdem die eine ihrer beiden Abtheilungen als Beispiel eines seltsamen Canonrätsels mit ausführlicher Erklärung in H. Finck's Pract. mus. lib. III.; zwar nennt weder Petrucci noch Finck den Componisten, aber die sehr kenntlichen Eigenthümlichkeiten Okeghem's sprechen sich auf das deutlichste im Tonsatze aus, und der Tenor, bei dem ein Theil der Noten der Solmisationssilben zu errathen ist, gehört zu den sonderbarsten Einfällen, womit je ein Niederländer die Sänger geneckt hat. Die Motette selbst ist wirklich „une chose excellente“ und würde allein genügen, Okeghem als grossen Meister zu legitimiren. Hat nun Hame es vermocht, dieses vielkünstliche Tongewebe auf seiner Laute zu reproduciren, so muss er in seiner Art ein wahrer Virtuos gewesen sein. Vielleicht sang er den aus lauter langen Noten bestehenden Tenor und spielte die drei andern Stimmen, aber auch dann war es noch eine Aufgabe, deren Lösung einen Meister erforderte.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Musikbeilagen.

Guillaume Dufay: *Chanson* Cent mille escus [dreistimmig](S. 1.) *Kyrie,*[1] *Christe* und zweites *Kyrie* aus der Messe *omme armé* [vierstimmig] (S. 4.)

Gilles de Binch: *Rondeau* Vostre alee me desplaist tant [dreistimmig] (S. 11.)
Rondeau Mon cuer chante [dreistimmig] (S. 12.)

Vincent Faugues: *Kyrie, Christe,* und zweites *Kyrie*[2] aus der Messe *omme armé* [dreistimmig] (S. 13.)

Antoine Busnois: *Chanson* Je suis venut vers mon ami [dreistimmig] (S. 19.)

Heinrich van **Gizeghem:** *Chanson* De tous biens [dreistimmig] (S. 22.)

John Dunstable: *Chanson* O rosa bella [dreistimmig] (S. 24.)

Firmin Caron: *Kyrie* aus der Messe *omme armé* [vierstimmig] (S. 26.)
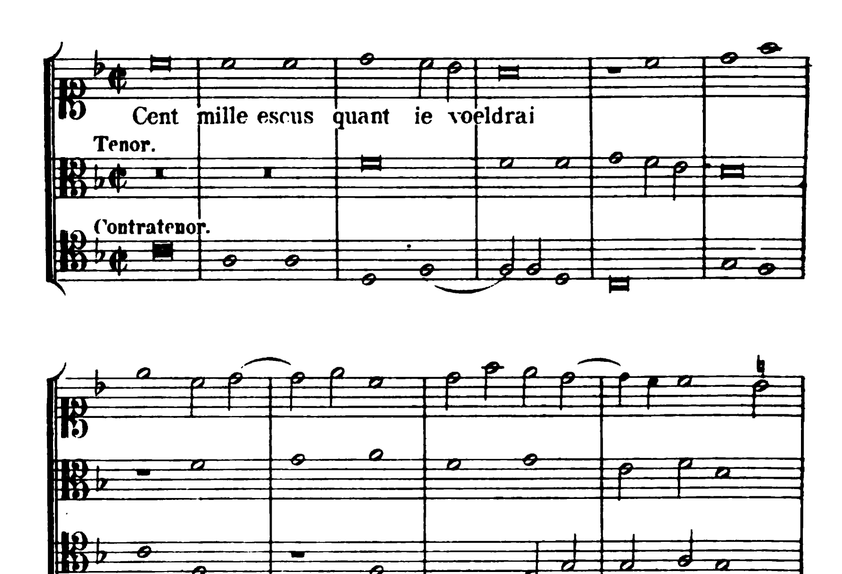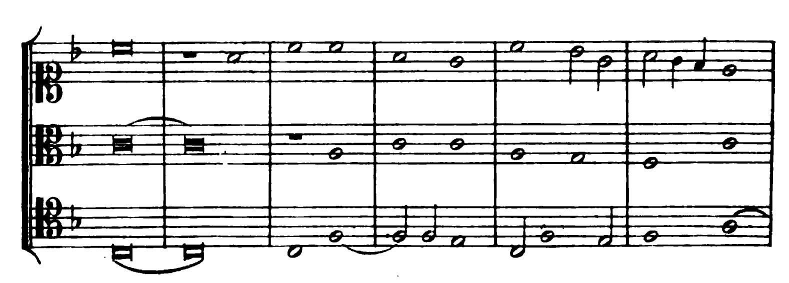
---

1) und 2) Diese beiden Nummern theilt auch schon Kiesewetter in seiner Musikgeschichte mit. Da jedoch der Eindruck des *Christe* und andern *Kyrie* wesentlich durch sie mitbedingt ist, so sind sie hier, nach vorgenommener neuer Redaction (insbesondere in den Accidentien), wieder aufgenommen, und die ganze *Kyrie*-Gruppe ist vollständig gegeben. Dass die Tonsetzer den Gesammteffect dieser Sätze wohl berechneten, erwähnt Glarean ausdrücklich (*Dodecachordon* S. 208).

Guillaume Dufay.
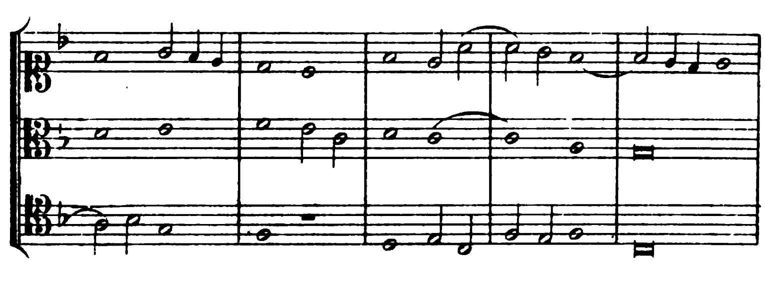
Chanson[1] zu drei Stimmen.

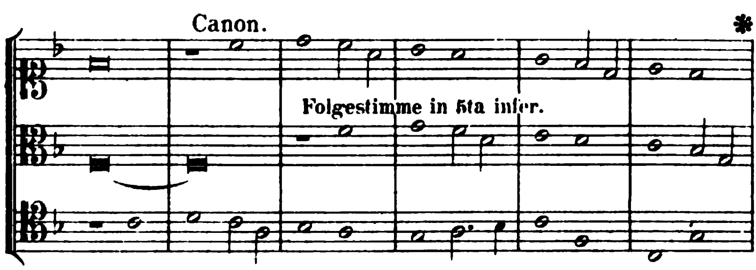
(S. Seite 496.)

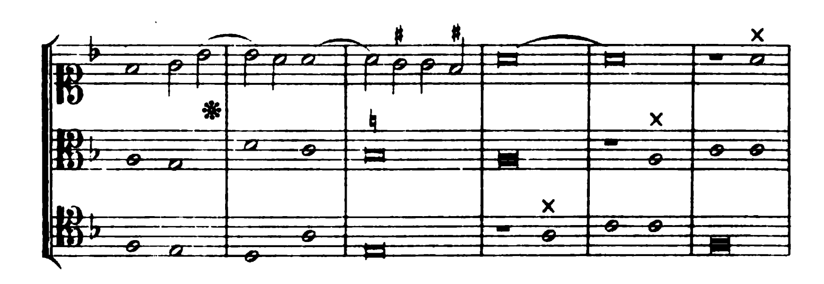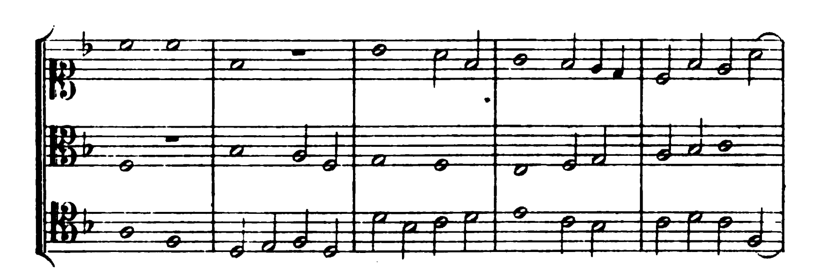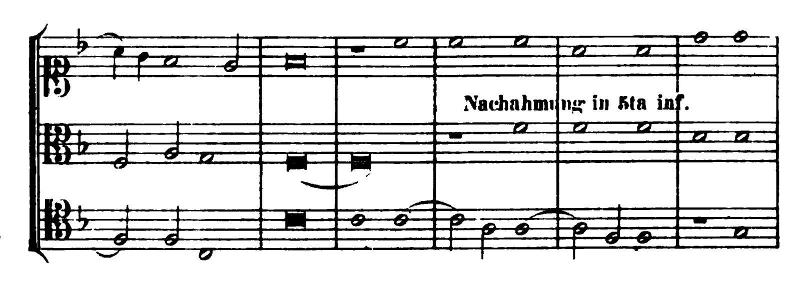




1) Fétis (*Biogr. univ. ad v. Dufay*, 1860, S. 72) bemerkt: „*un manuscrit intéressant qui appartient à Guilbert de Pixérécourt contient des motets et de chansons françaises de Dufay, entre autres la chanson à trois voix* Cent mille escus quant ie voeldray, *morceau très remarquable par les imitations bien faites, qu'il contient, et par la pureté de son harmonie.*" Diese Chanson findet sich auch im *Codex Dijon, (Morelot, De la mus. au XVme s. Tab. thém. f.* 4 *v.*) unter Nº 127, jedoch ohne Autornamen, und ohne ♭ rotundum.
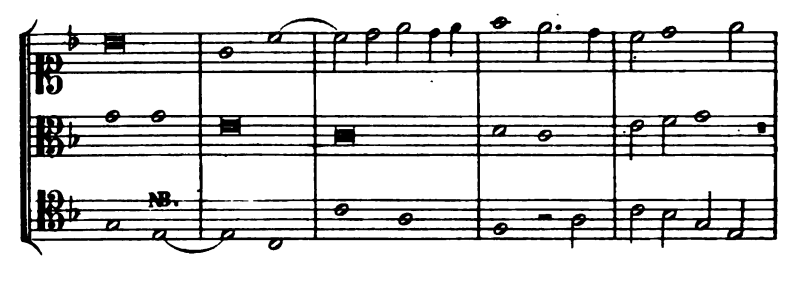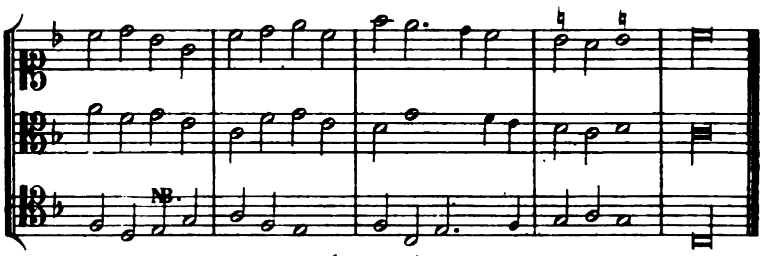



Canon.
Folgestimme in 5ta infer.






Nachahmung in 5ta inf.
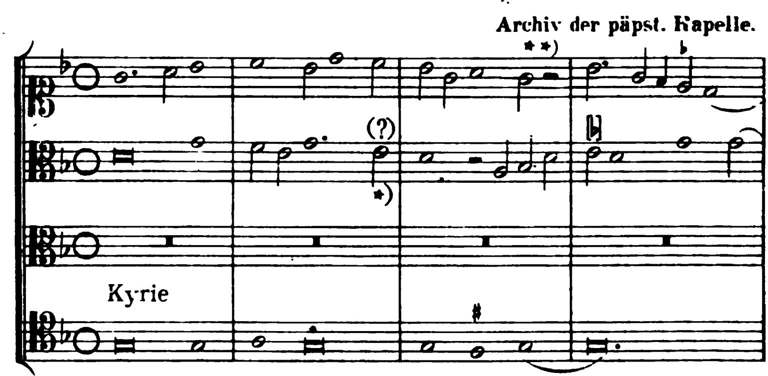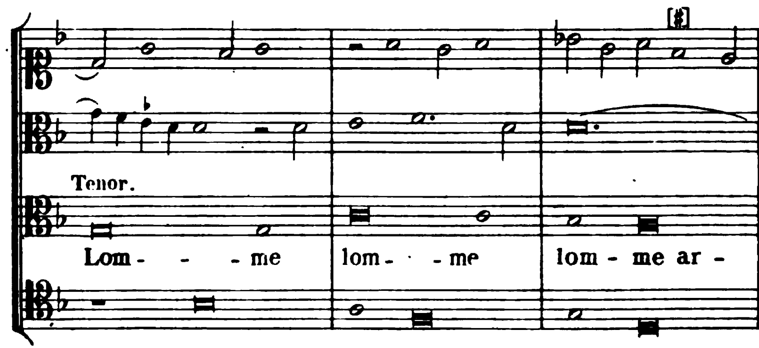




NB. Der verminderte Dreiklang (Tritonus) an diesen beiden Stellen mag seltsam scheinen, ist aber keineswegs unerklärlich.

Kyrie, Christe und zweites Kyrie der Messe *Omme armé.*

(S. Seite 463 Anm. 1.)

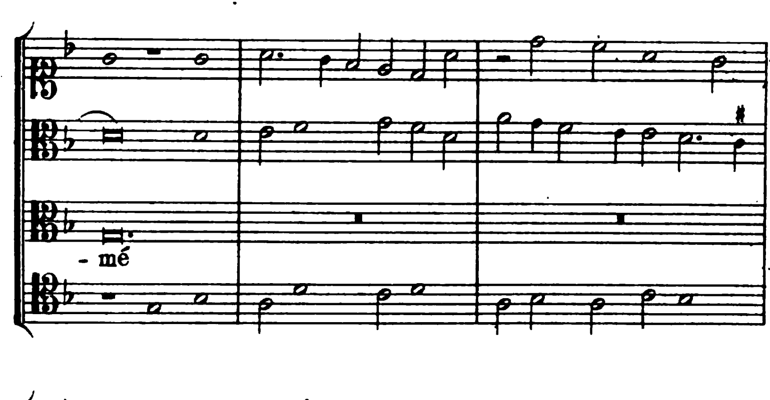
Archiv der päpst. Kapelle.
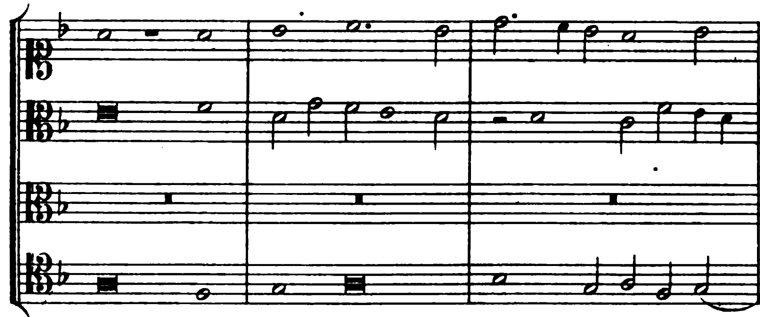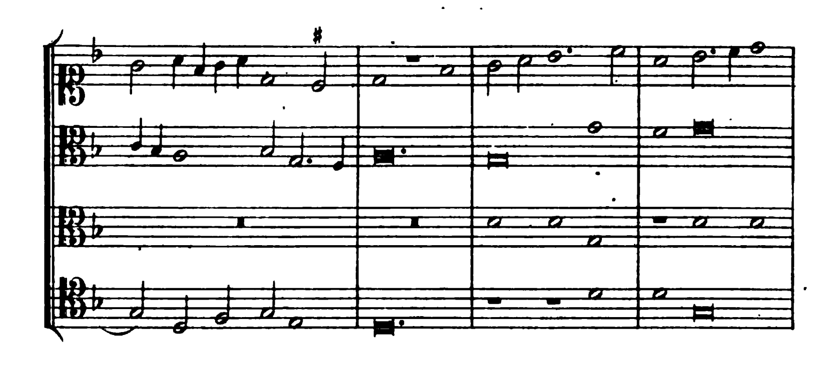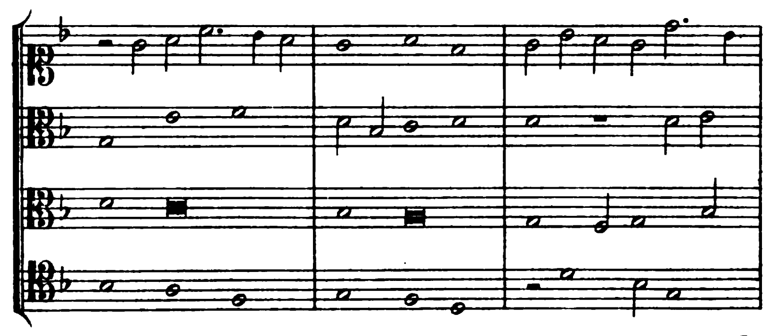




*) Das Orig. hat *f*. Die obige Correctur vermeidet die Quintenparallelen. Vgl. übrigens S. 10, Syst. 1, Tact 3.

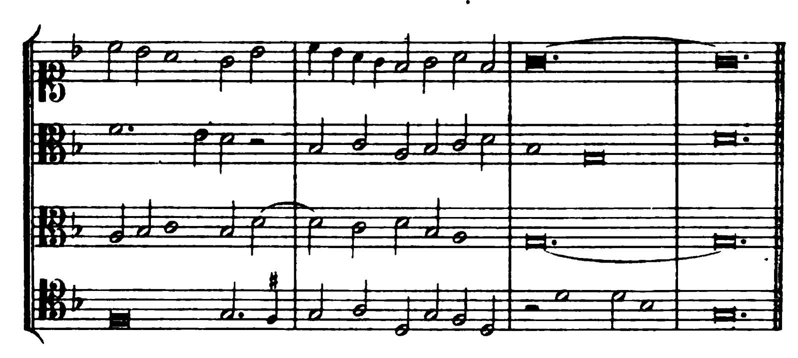
**) Orig:

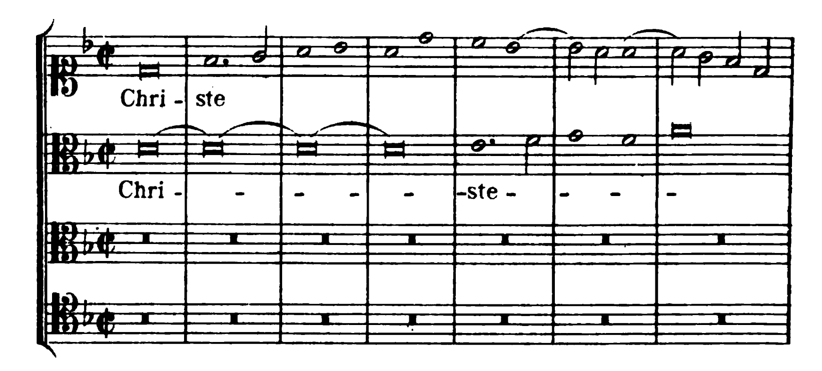

- mé
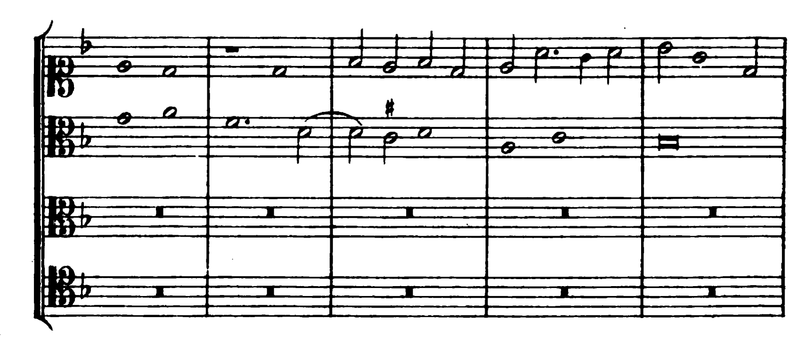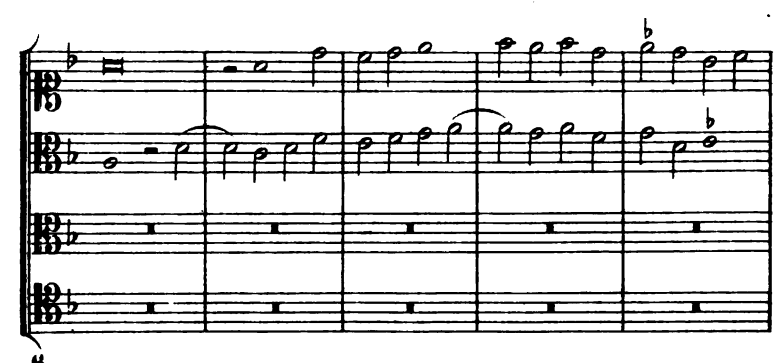




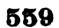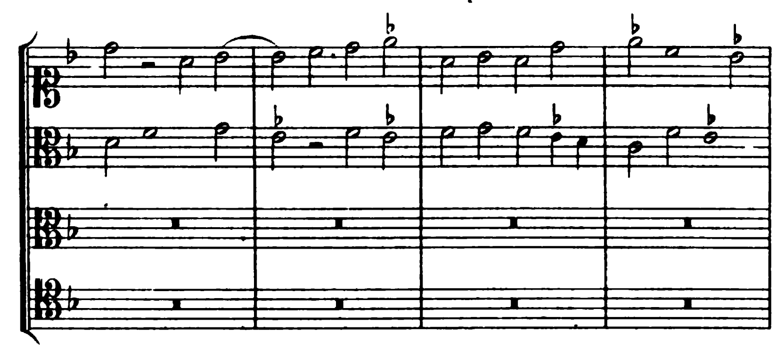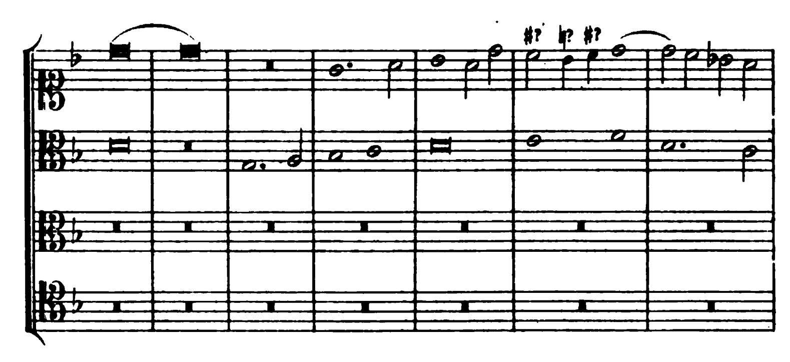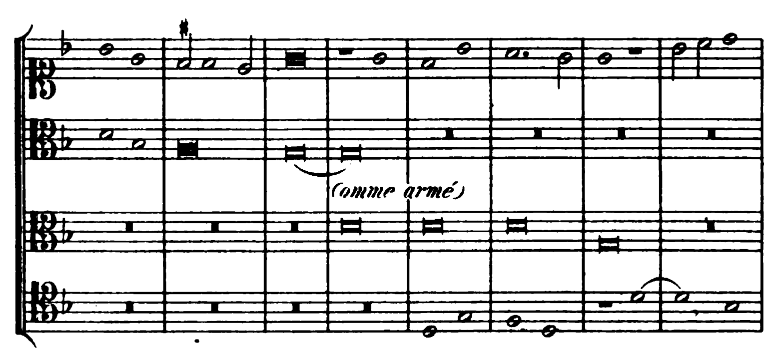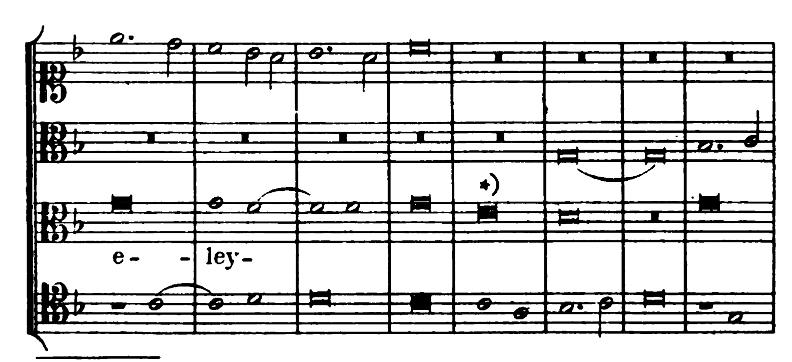





Chri - ste
Chri - - - - - -ste - - - - -





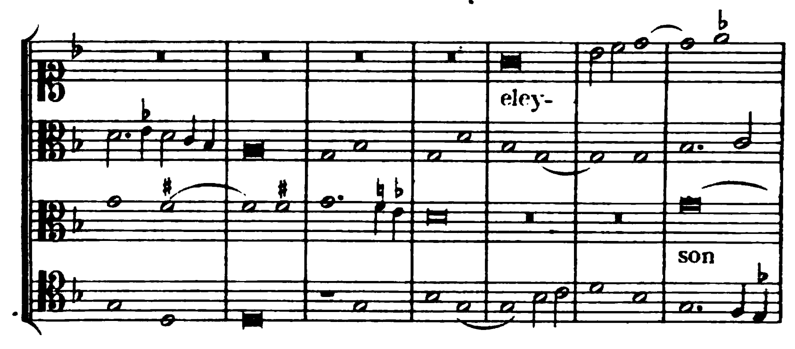


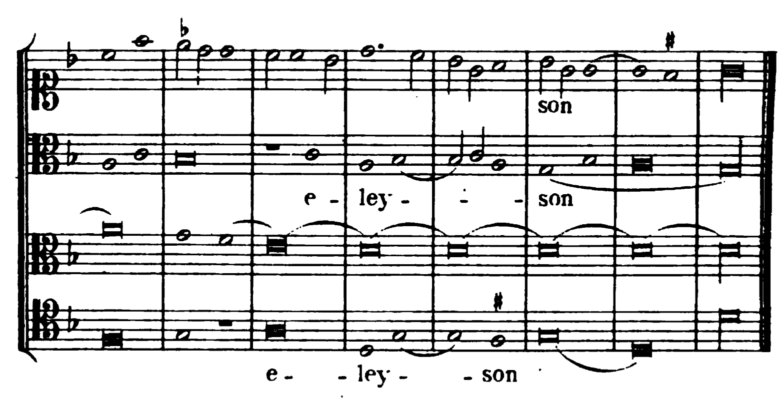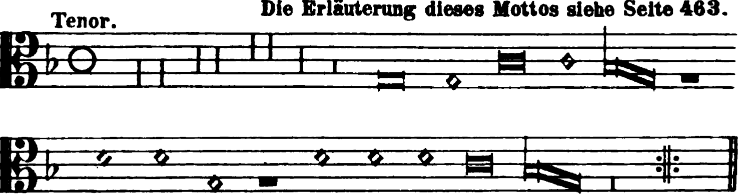






*) Orig:
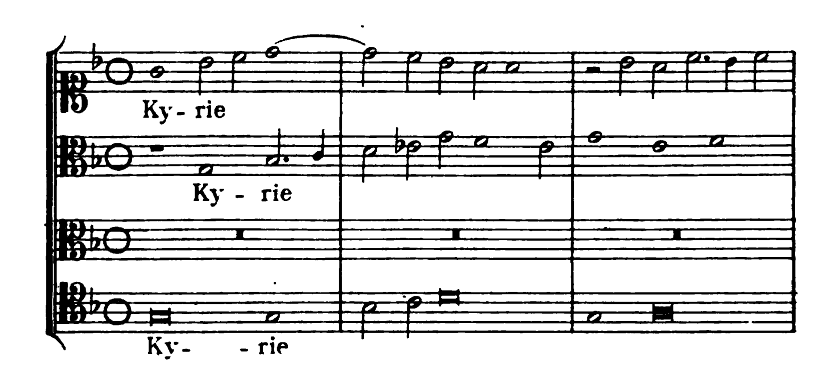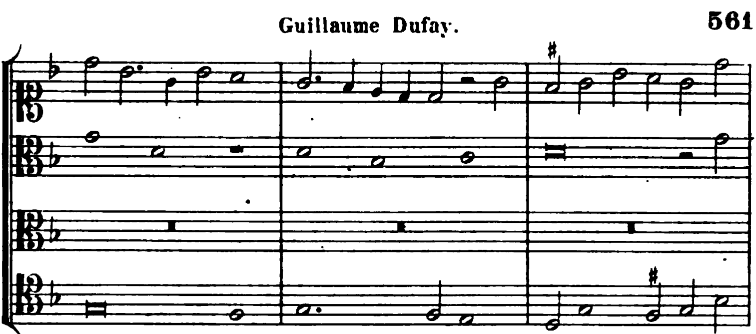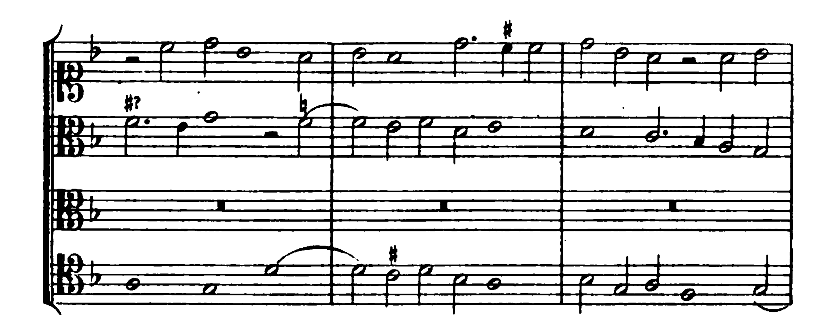




Canon: ad medium referas pausas linquendo Priores.
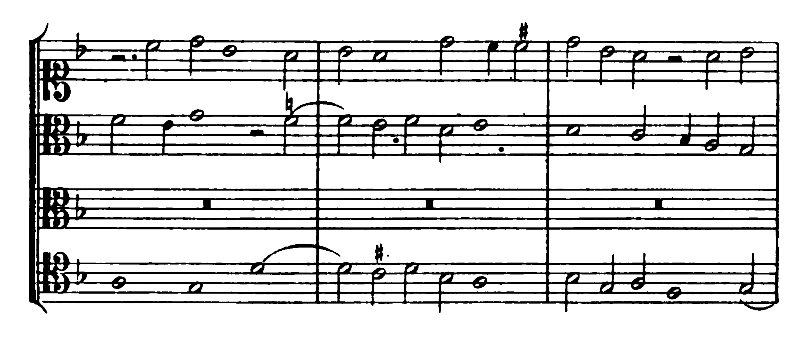
Die Erläuterung dieses Mottos siehe Seite 463.
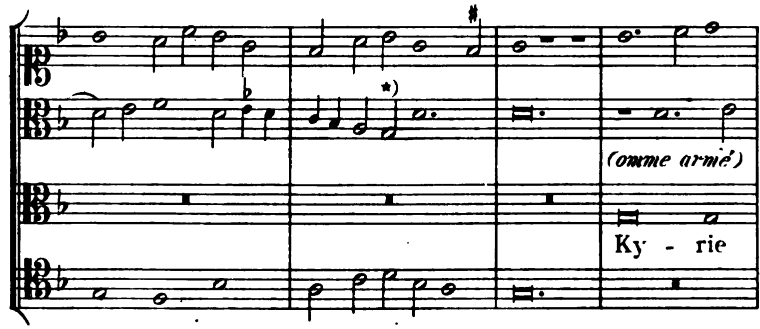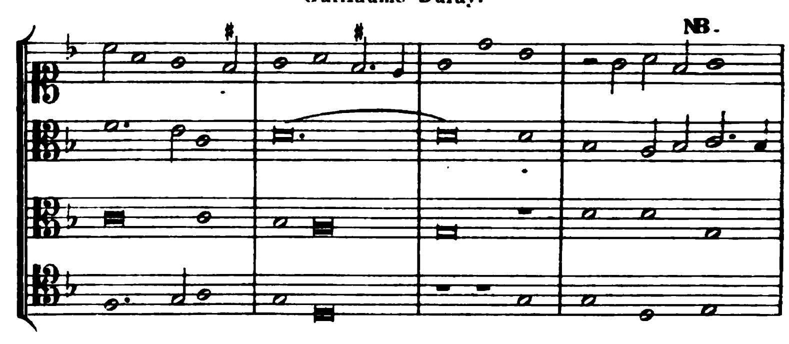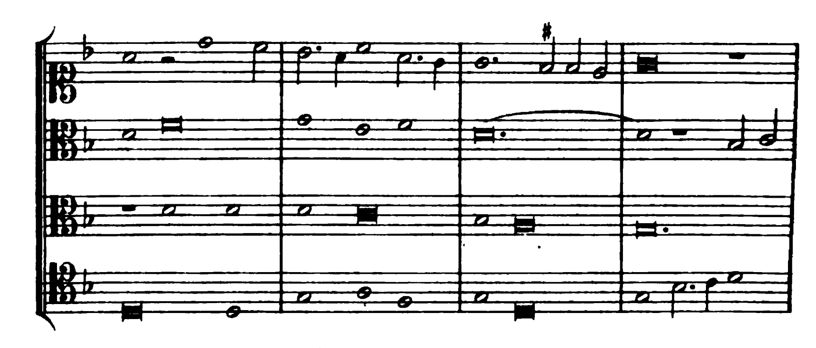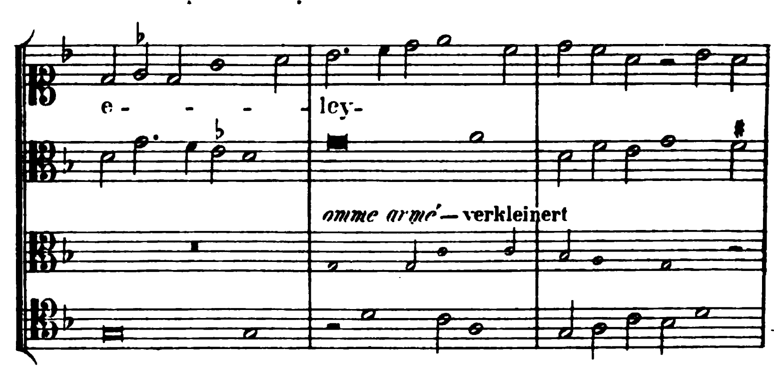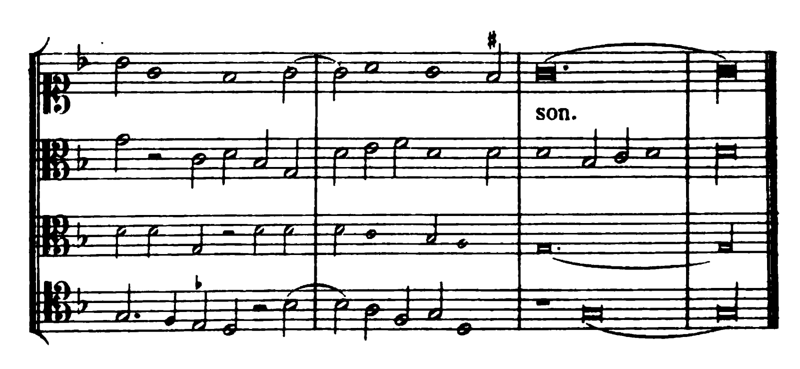












*) Dass das [clef and note] des Original's an dieser Stelle ein Schreibfehler (anstatt [clef and note]) ist, liegt auf der Hand.


NB.




e - - - - ley-
omme armé — verkleinert


son.

Gilles de Binch.

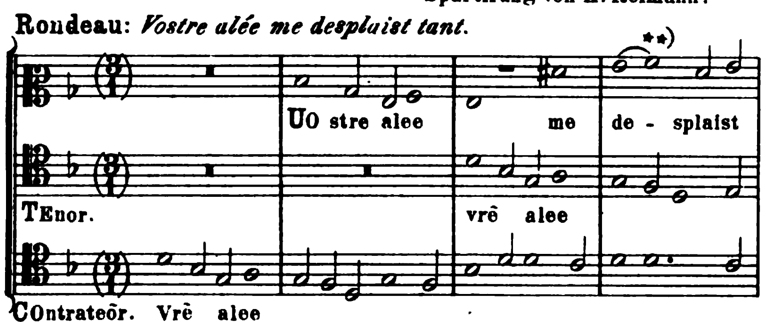
[Binchois.]

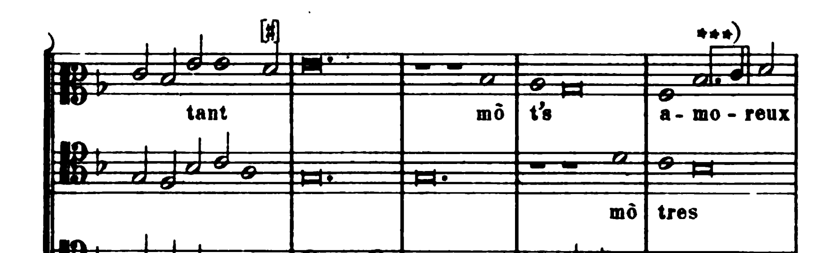
(S. Seite 499.)

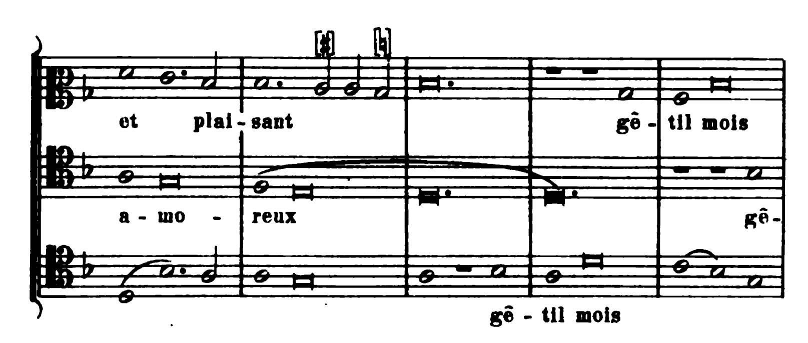
Münchener Bibl. Ms. Mus. 3192 *)

Spartirung von H. Reimann.

Rondeau: *Vostre alée me desplaist tant.*





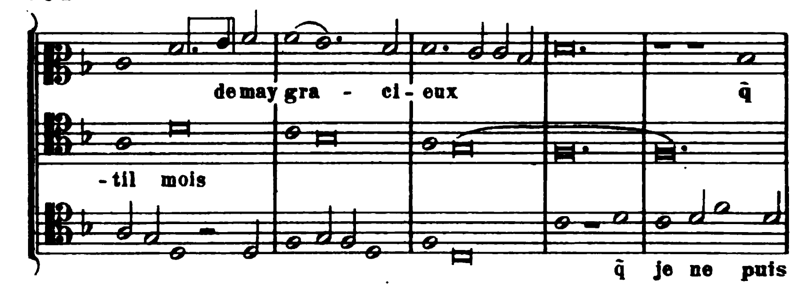


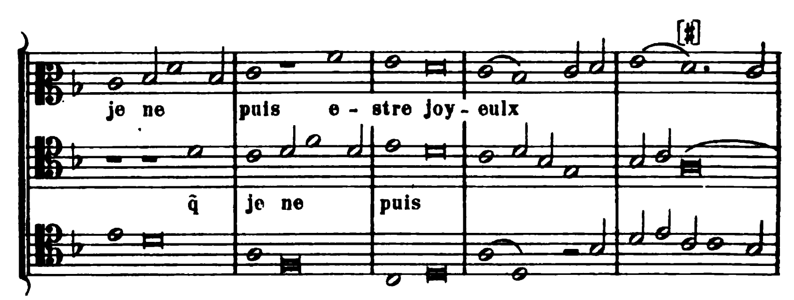
*) Eine genaue Beschreibung dieser vom Hrsg. sorgfältig collationirten Handschrift s. bei J. J. Mayer, Die Mus. Hdschr. d. K. Hof-Bibl. in München, ib. 1879 S. 109. Das oben mitgetheilte Stück steht auf fol. XIII v. (die Discantstimme und der Text der zweiten und dritten Strophe) und auf fol. XIV r (der Tenor und der Contratenor). Bei dem Discantus fehlt durch die ganze Handschrift hindurch die betreffende Stimmen-Bezeichnung, an deren Stelle die in roth und blauer Farbe ausgeführte Initialis getreten ist.

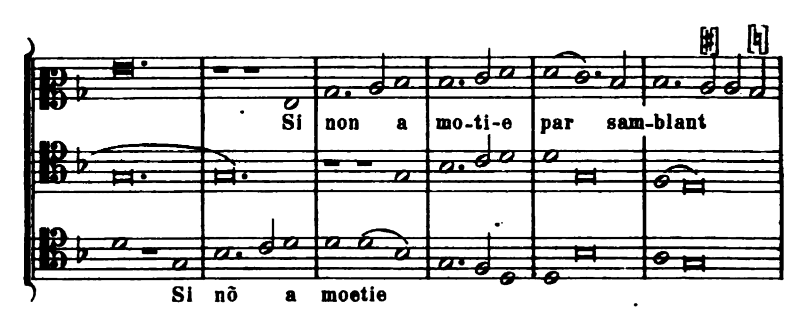
**) Der Bogen zeigt die Ligatur an.
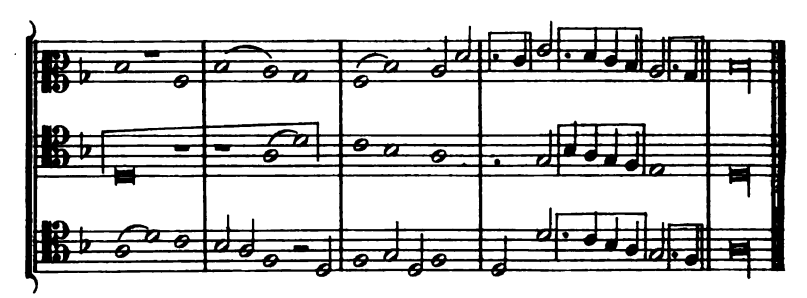
***) Die eingeklammerten Stellen sind roth notirt. Der rothe Punkt hat hier und T. 15 die Geltung einer Viertelnote.







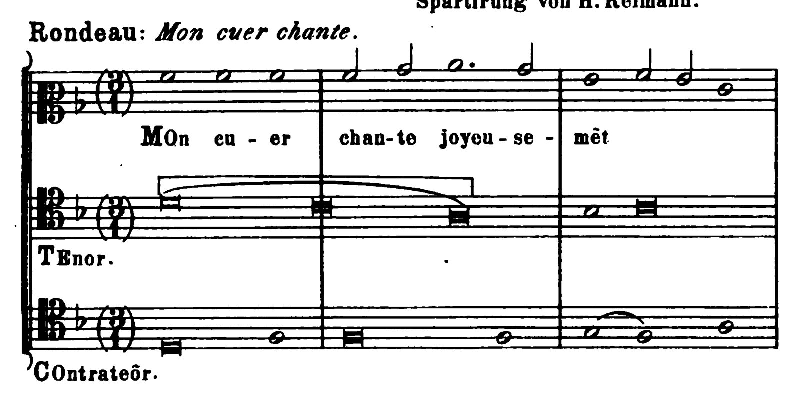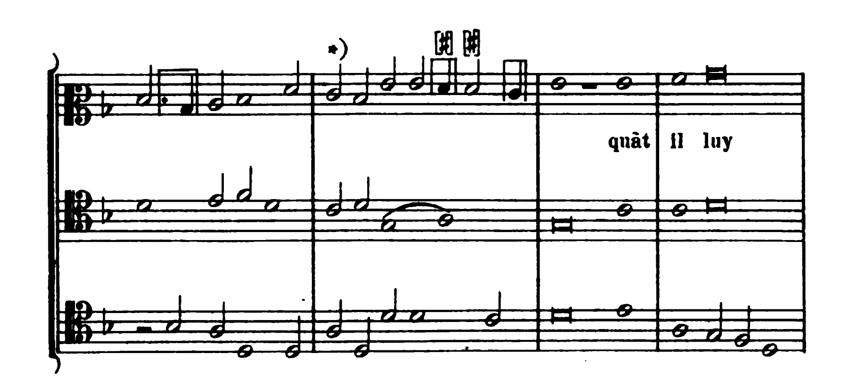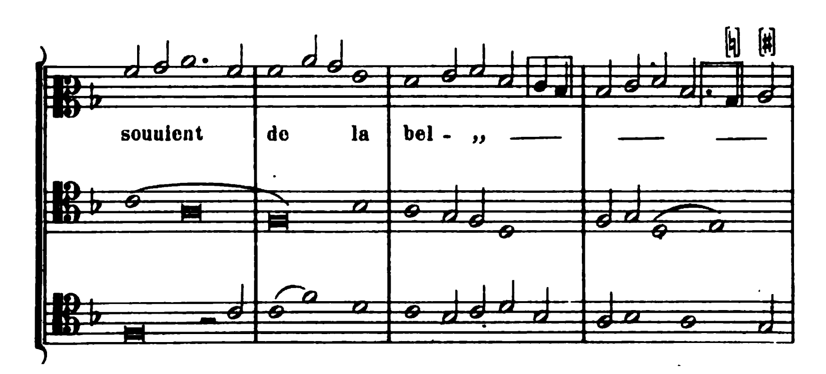




Vous me fustes si bien viengnant
[O]r je pers d'or en auant
[J]e ne scay commẽt si m'aist Dyeux
Vrẽ alee me desplaist tãt.
[H]a q̃ ne suy je puissant
[Q]ue je vous peuse a mõ cõmant
[T]enir encore vn an ou deux
[P]our appointir de tous mes deux
...u vn de mon plaisir plus grant ·
Vrẽ alee me etc.

Münch. Bibl. Ms. Mus. 3192. fol. IX v. X r.
Spartirung von H. Reimann.
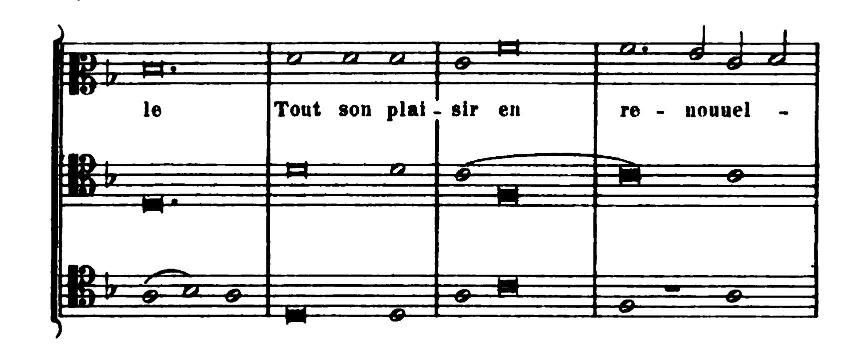
Rondeau: *Mon cuer chante.*
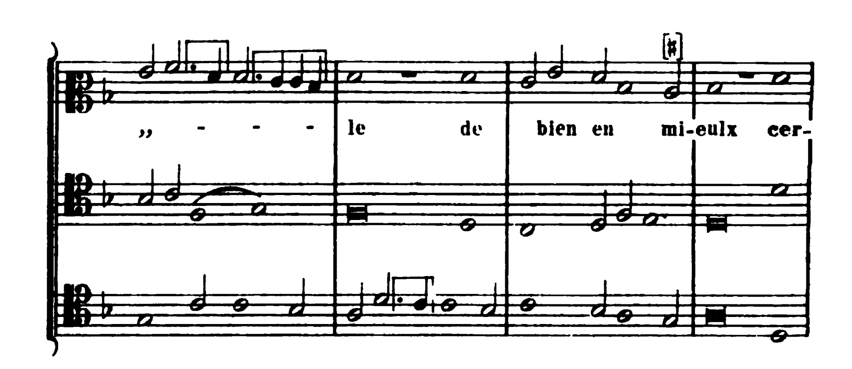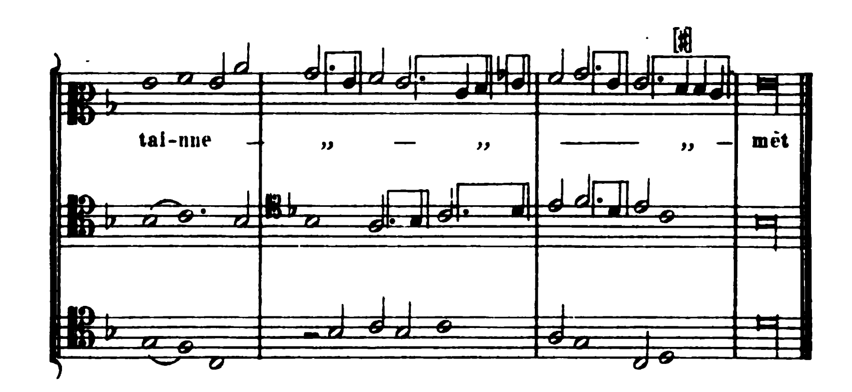






*) Diese Note fehlt in dem Original, welches hier am Rande (Zeilenanfang) scharf beschnitten ist. Indessen der Custos am Ende der vorhergehenden Zeile steht auf der 3ten Linie, so dass die obige Ergänzung zweifellos richtig ist.
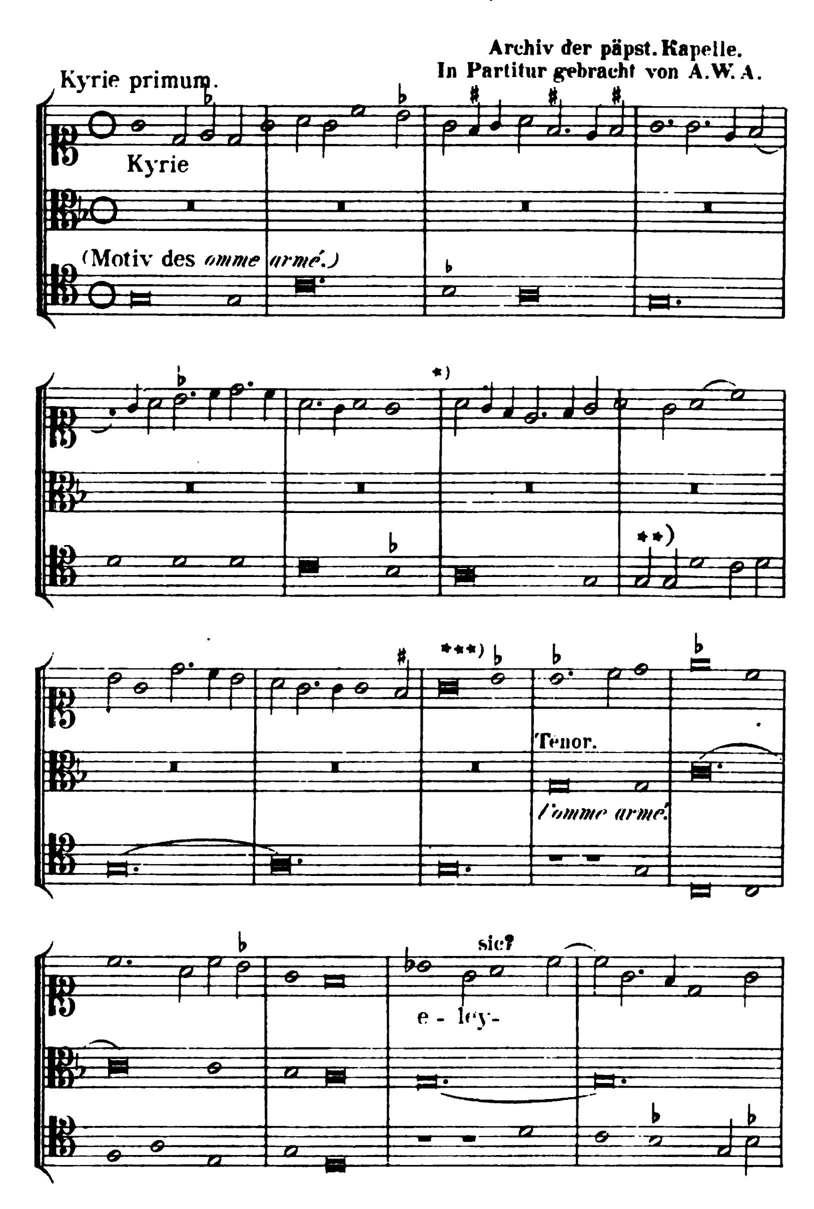






[En] esperant que bien briefment
[Ar] ray quelque bonne nouuelle
Mon cuer chunte etc.
[So] n gracieulx & doulx corps gent
[M'a]mis hors du dangier le felle
[Formen]t je merchie amours & elle
[Chac]hun jour deus fois plus de cent
Mon cuer ch etc.

Vincent Faugues.

Kyrie, Christe und zweites Kyrie aus der Messe *omme armé*.

(S. Seite 500 f.)
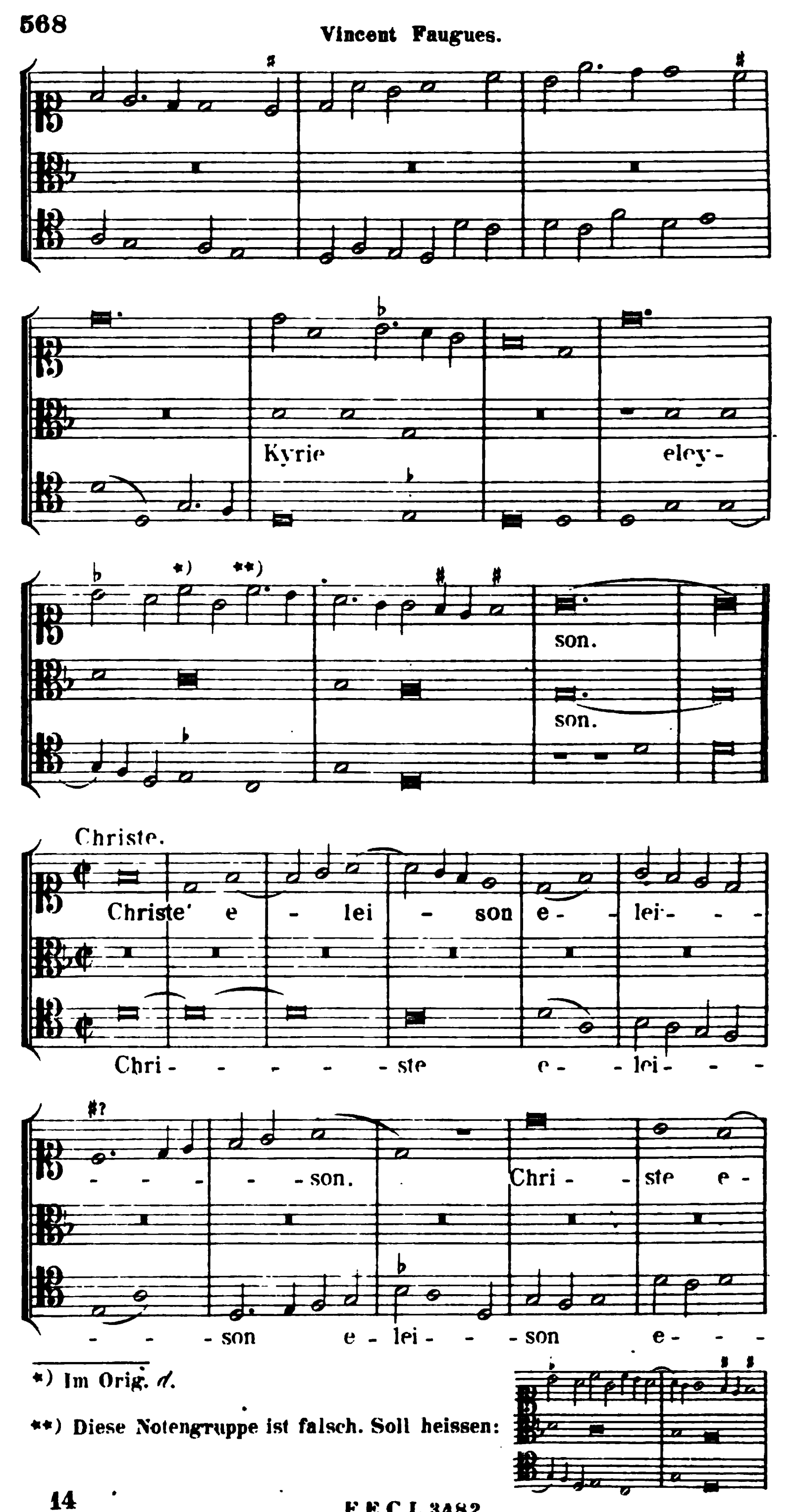
Archiv der päpst. Kapelle.
In Partitur gebracht von A.W.A.



*) Das Original hat *b*.

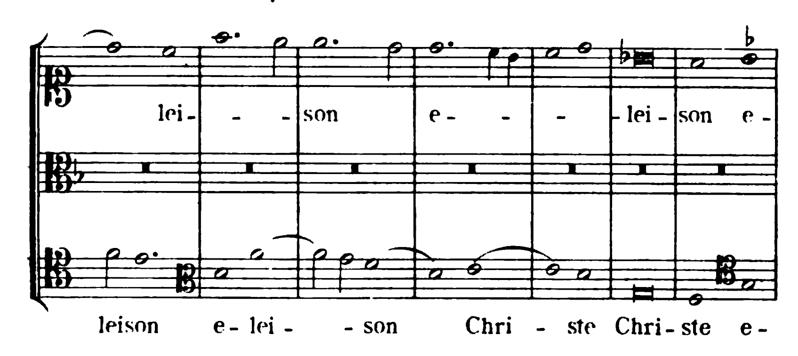
**) Im Original:

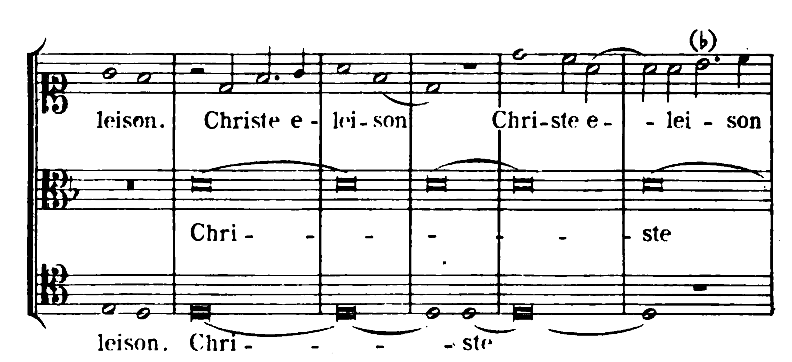
***) Hier stehen im Original zwei Suspirien.

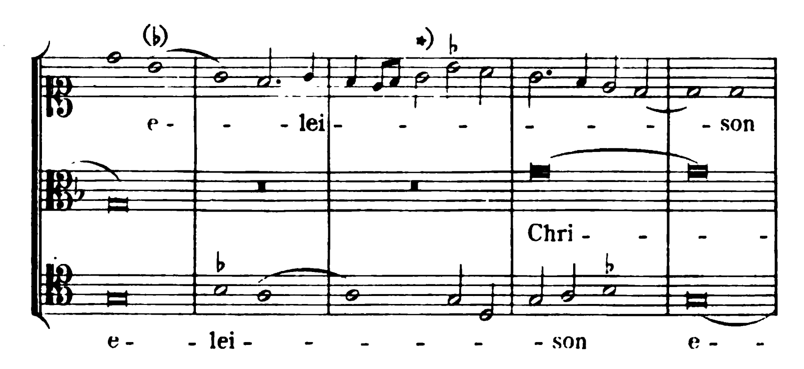


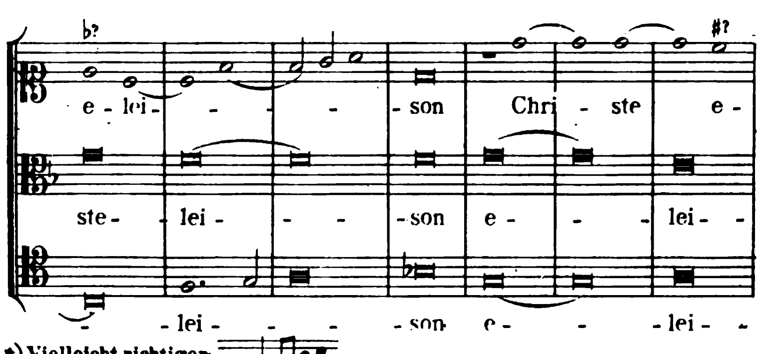
*) Im Orig. 𝅗𝅥.

**) Diese Notengruppe ist falsch. Soll heissen:

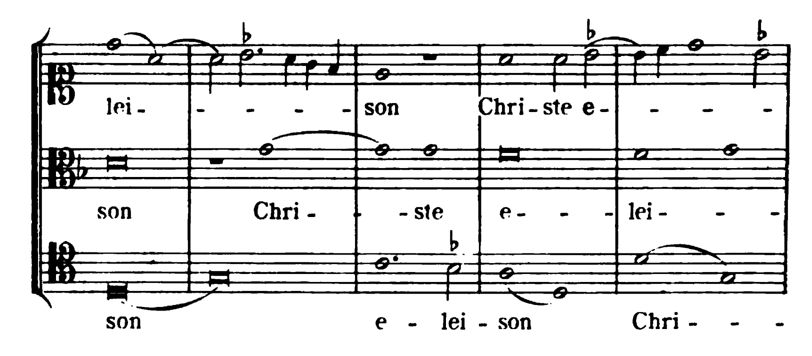


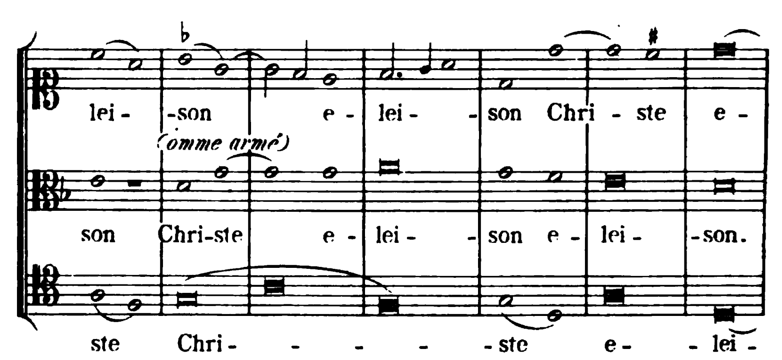


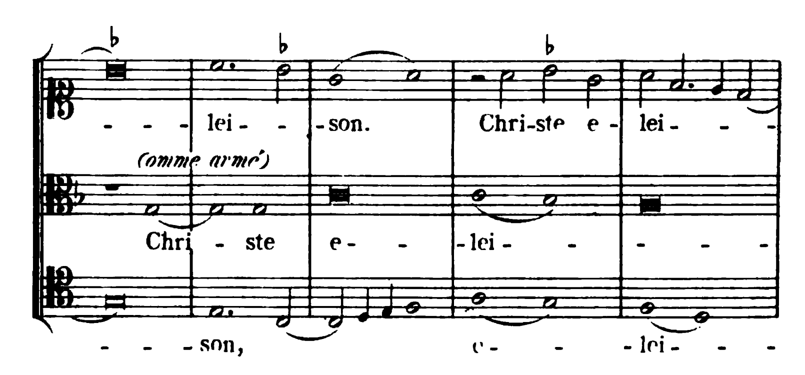


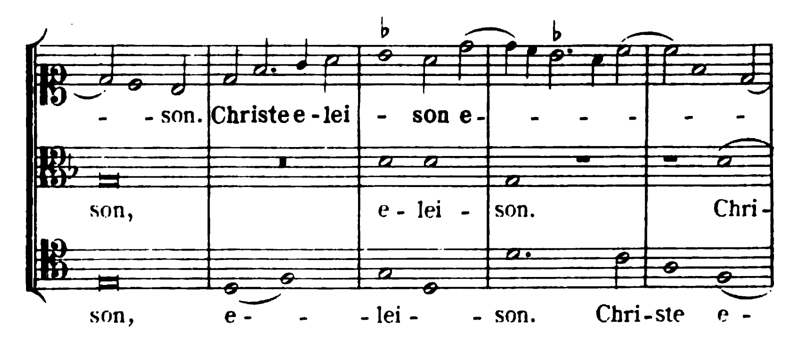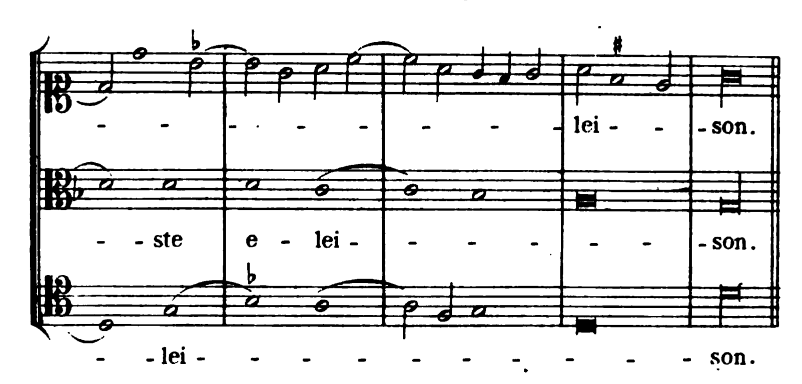


*) Vielleicht richtiger:
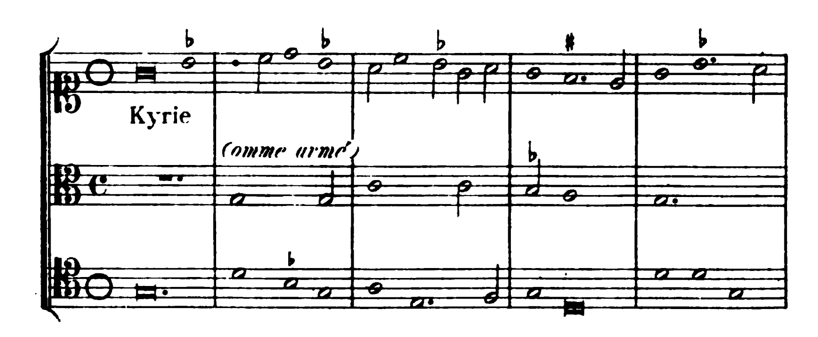

lei - - - - - son Chri - ste e - - - -
son Chri - - ste e - - - lei - - -
son e - lei - son Chri - - -

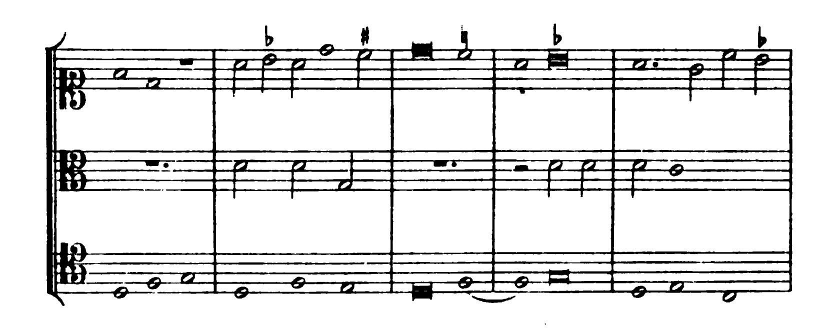

lei - -son e - lei - -son Chri - ste e -
(omme armé)
son Chri-ste e - lei - -son e - lei - -son.
ste Chri - - - - - -ste e - -lei -
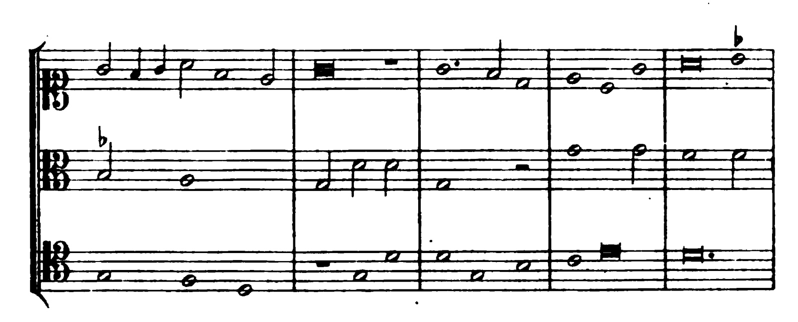

- - - lei - - -son. Chri-ste e - lei - - -
(omme armé)
Chri - ste e - - -lei - - - - -
- - -son, e - - -lei - - -
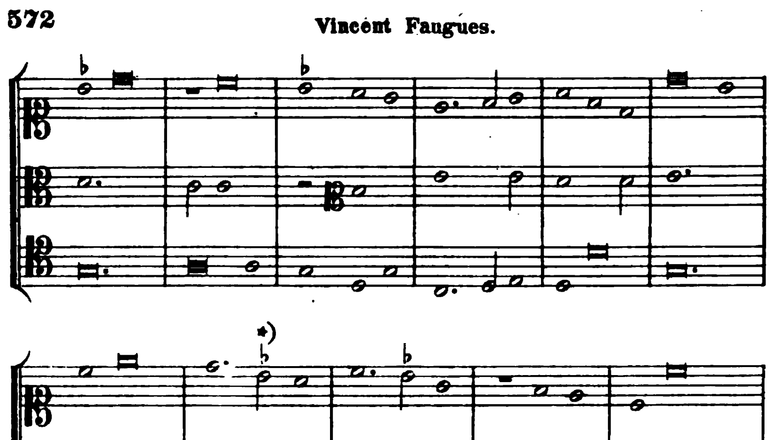

- -son. Christe e - lei - son e - - - - - -
son, e - lei - son. Chri-
son, e - - lei - - son. Chri-ste e -
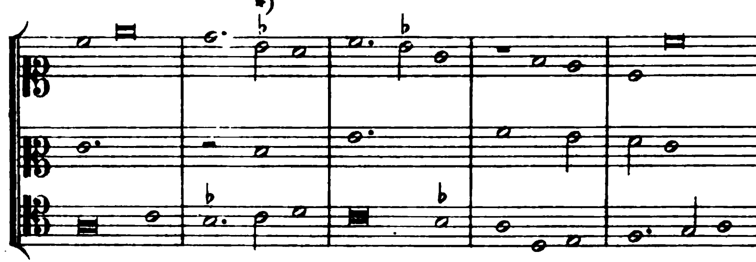

lei - - - son.
ste e - lei - - - son.
lei - - - son.
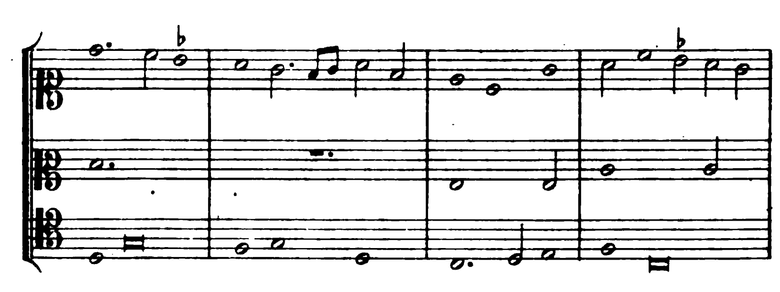

Kyrie
(omme armé)
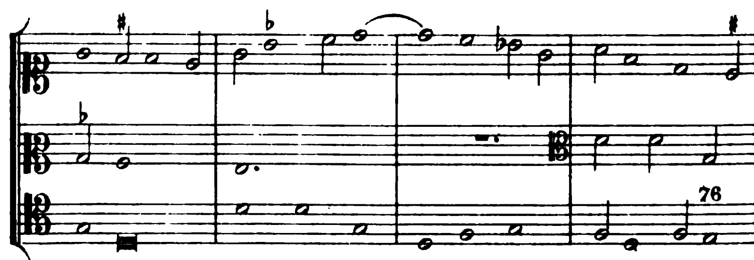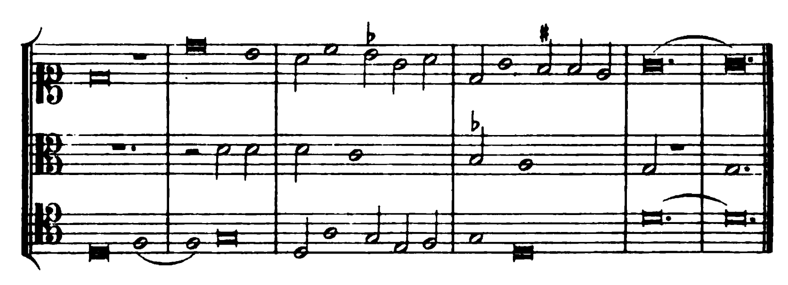




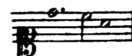










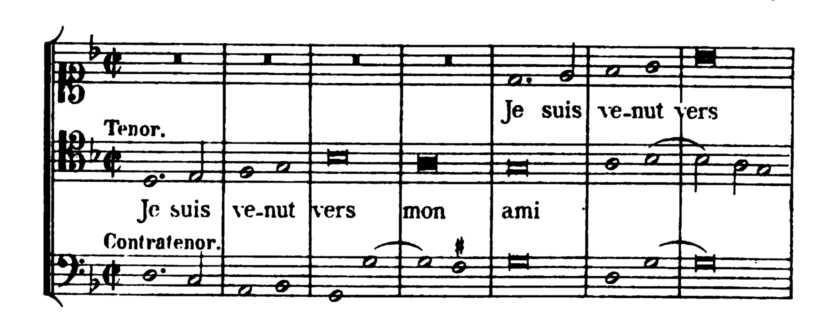
*) Die Analogie des folgenden Taktes verlangt: 

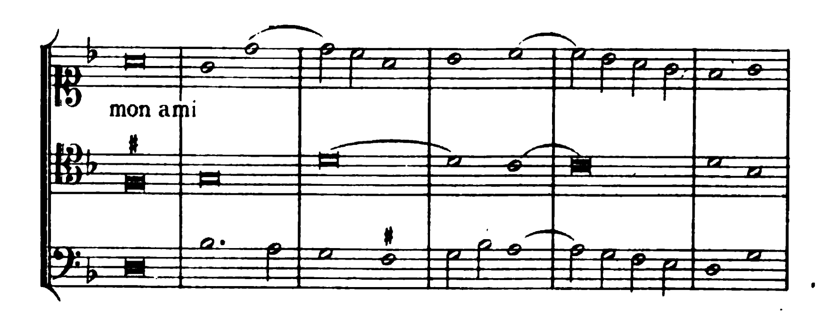
48
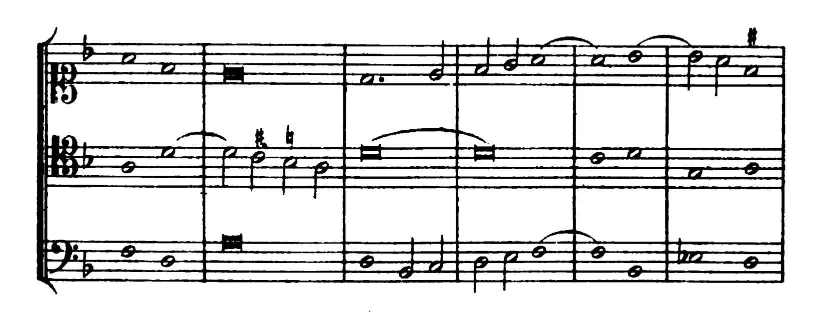
Antoine Busnois.

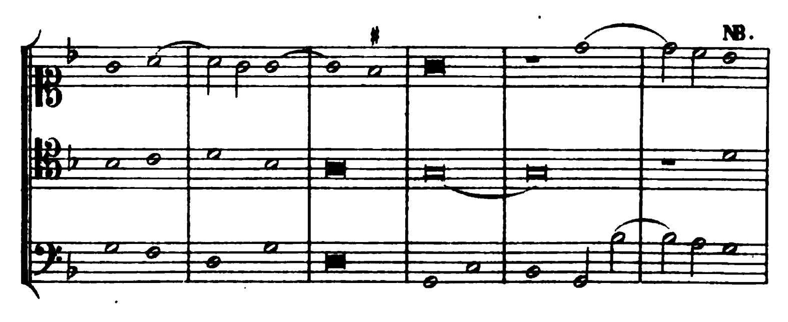
Chanson à trois voix.
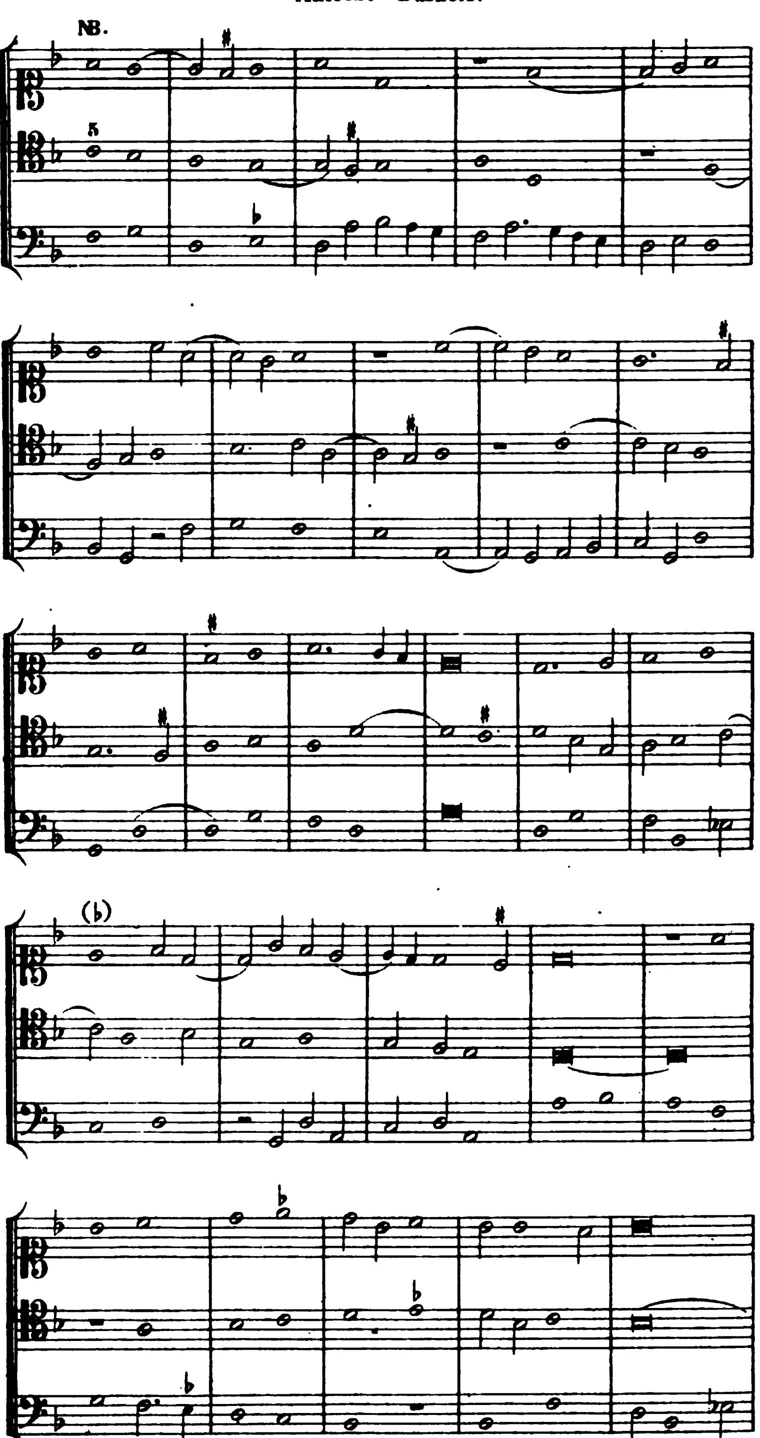
(S. Seite 506.)

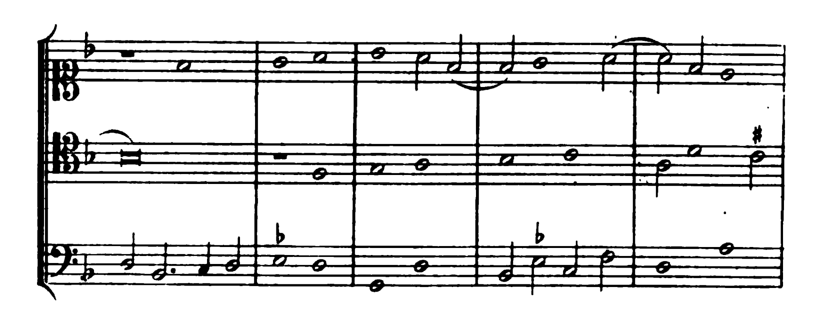


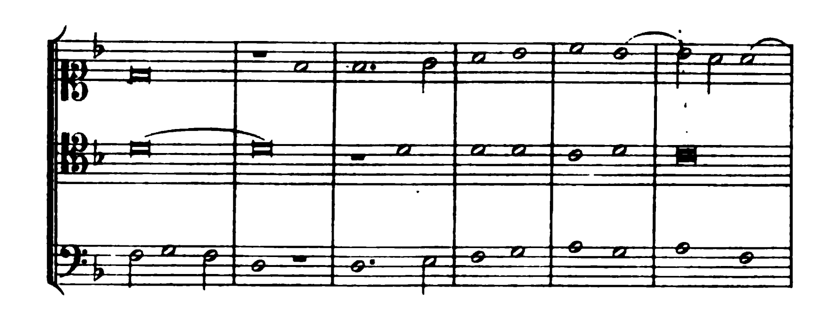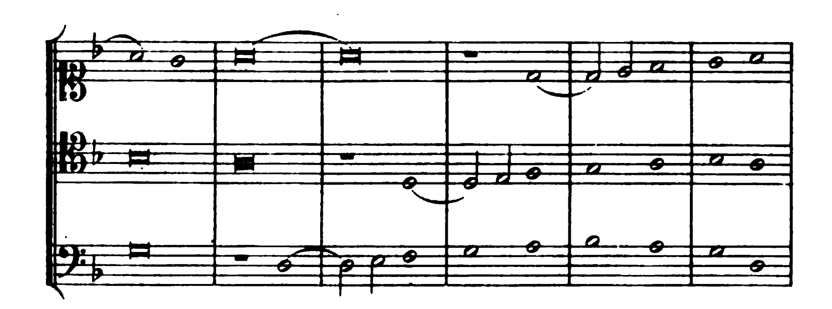




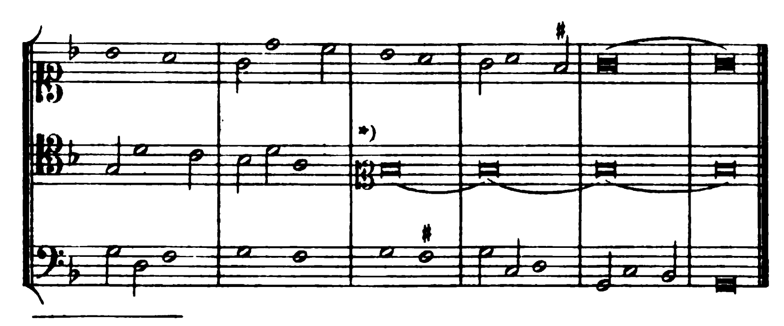



NB.
5
(♭)
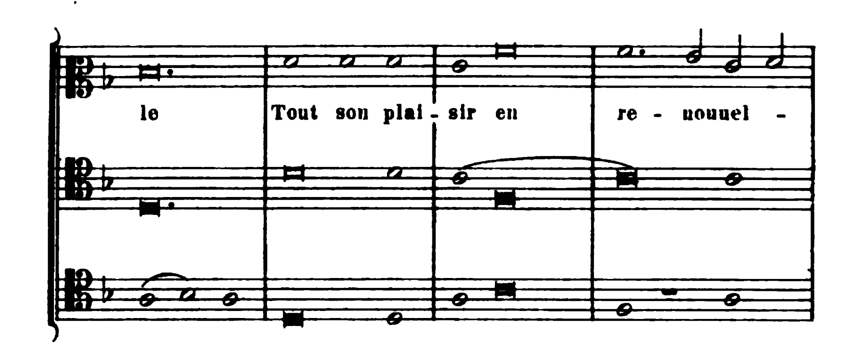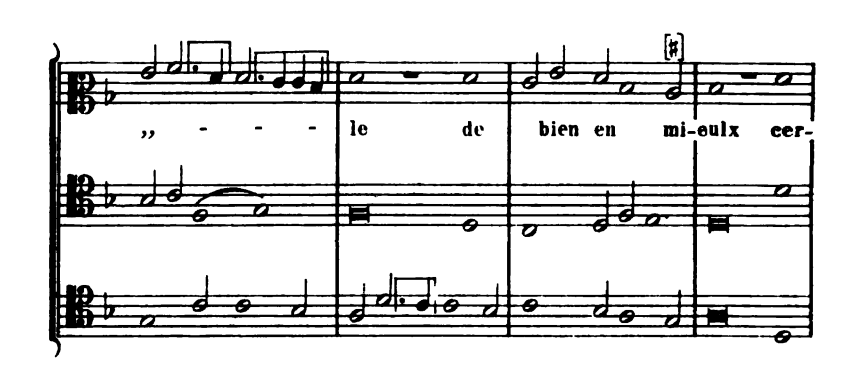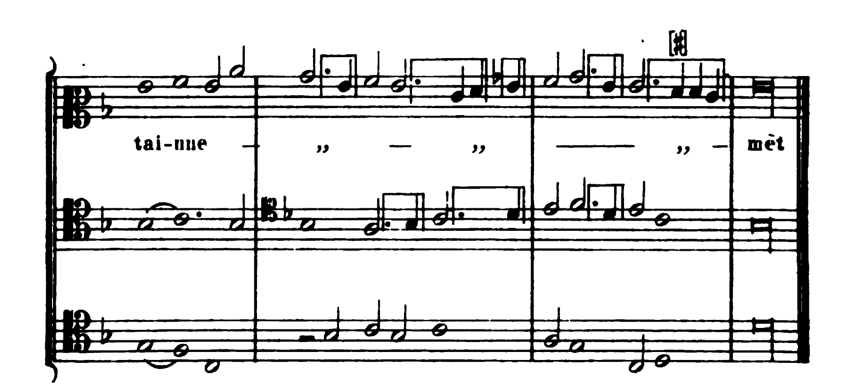








*) Wer an der Lesart des Originals Anstoss nimmt, wozu übrigens kein zwingender Grund vorliegt, corrigire dem Canon entsprechend die letzten 5 Tacte des Tenor also: D. Hrsg.
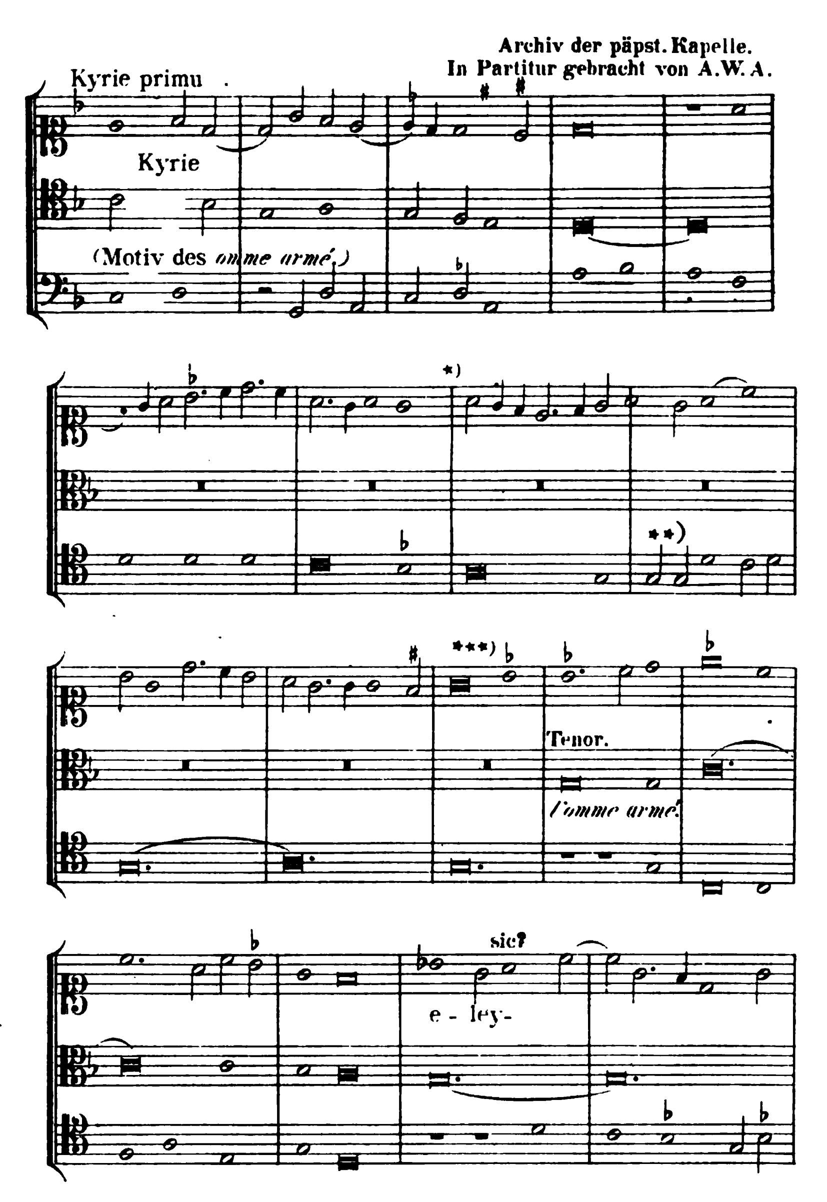






[En] esperant que bien briefment
[Ar] ray quelque bonne nouuelle
Mon cuer chante etc.
[So] n gracieulx & doulx corps gent
[M'a]mis hors du dangier le felle
[Formen]t je merchie amours & elle
[Chac]hun jour deus fois plus de cent
Mon cuer ch etc.

Vincent Faugues.

Kyrie, Christe und zweites Kyrie aus der Messe *omme armé.*

(S. Seite 500 f.)

Archiv der päpst. Kapelle.
In Partitur gebracht von A.W.A.



*) Das Original hat *b*.

**) Im Original: [music notation]

***) Hier stehen im Original zwei Suspirien.

Kyrie eley-
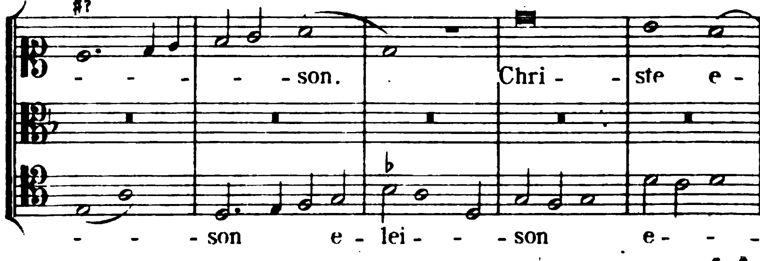
son.

son.

Christe.
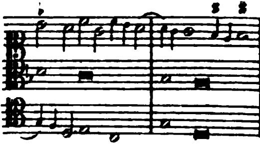
Christe' e - lei - son e - lei- - -

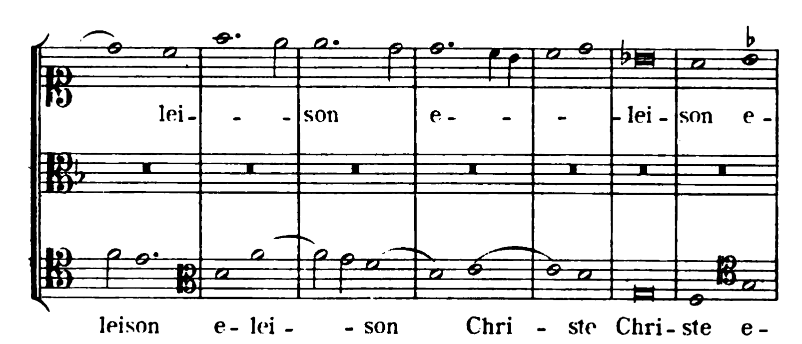
Chri - - - - - ste e - - lei- - -

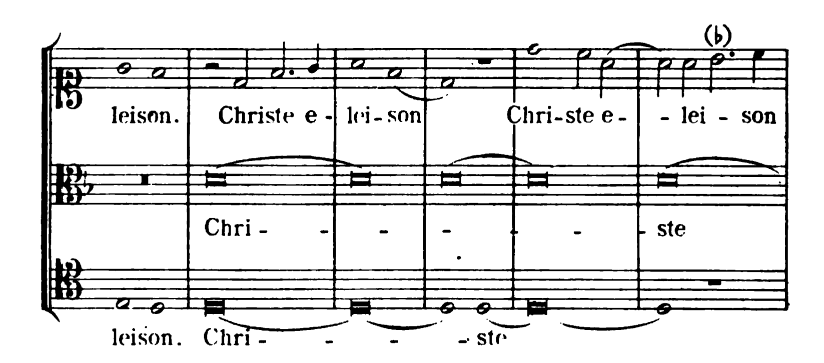


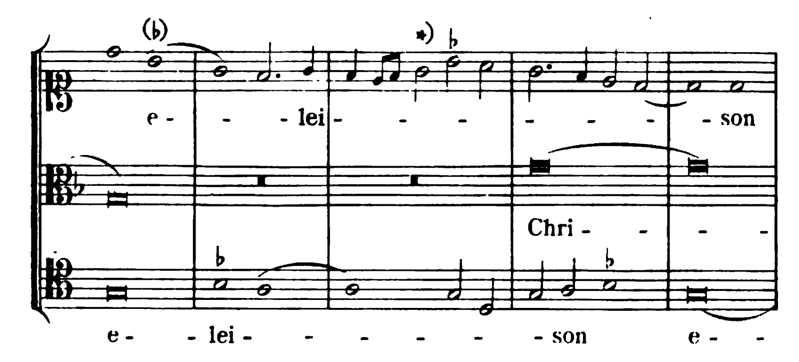
*) Im Orig. 𝅗𝅥.

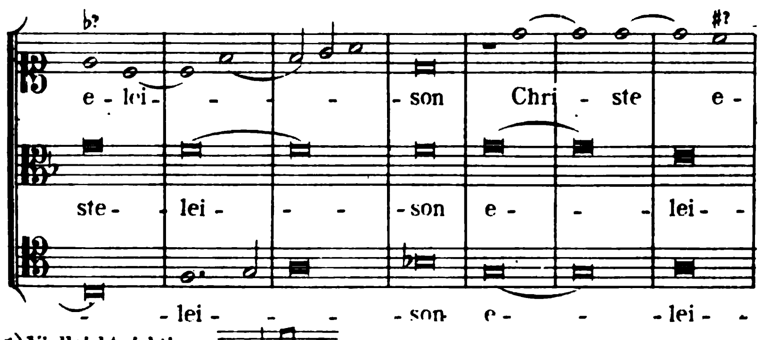
**) Diese Notengruppe ist falsch. Soll heissen:



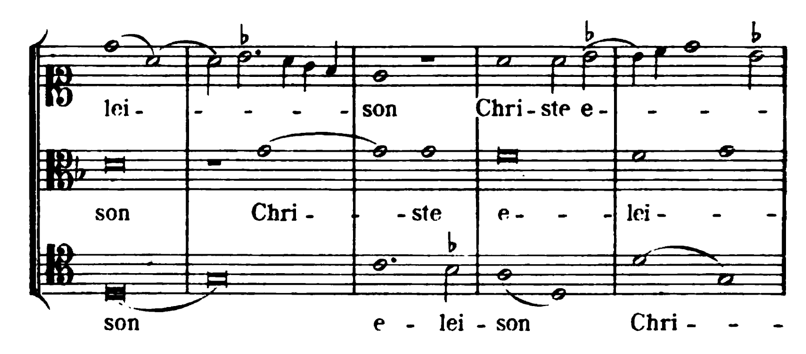


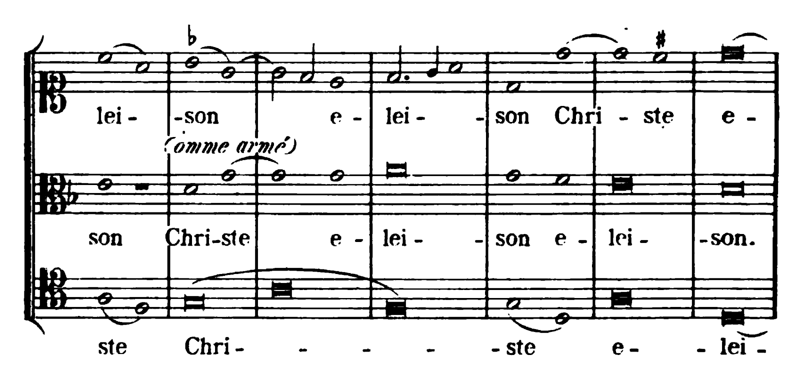


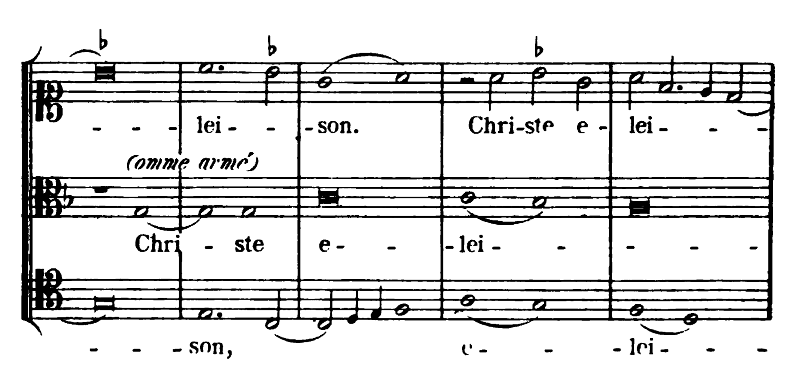


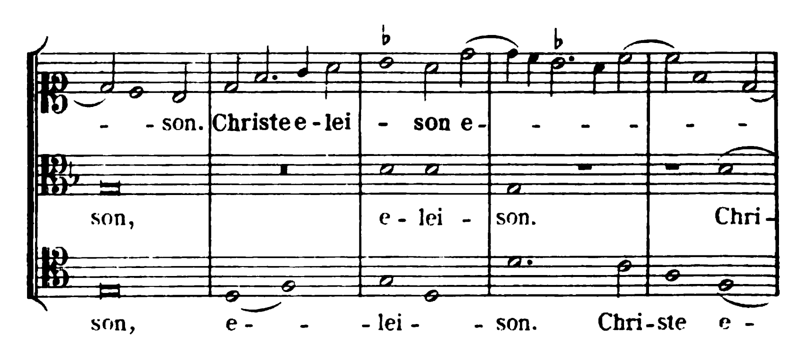


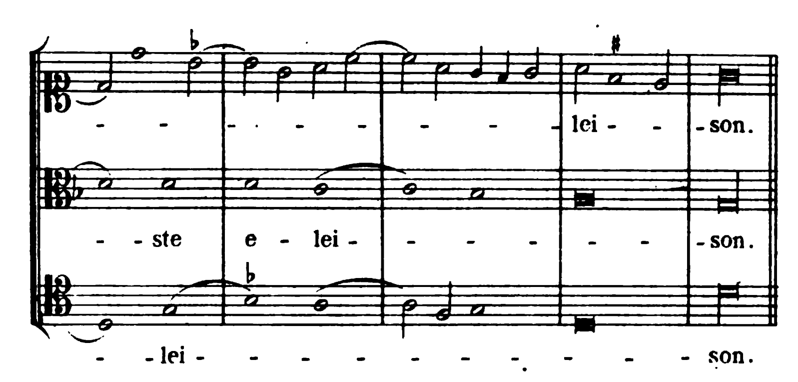
*) Vielleicht richtiger:
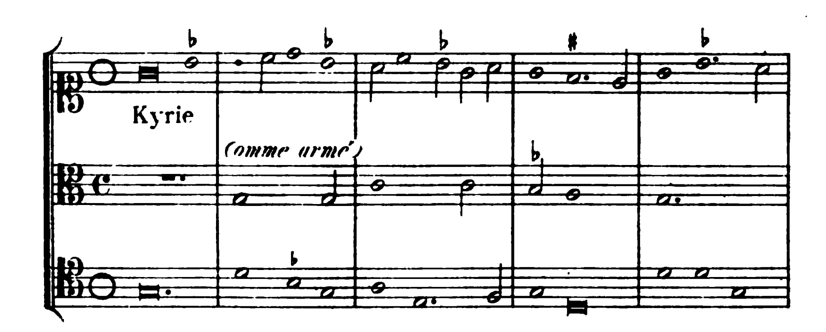

lei - - - - - son Chri-ste e - - - -
son Chri - - ste e - - - lei - - -
son e - lei - son Chri - - -
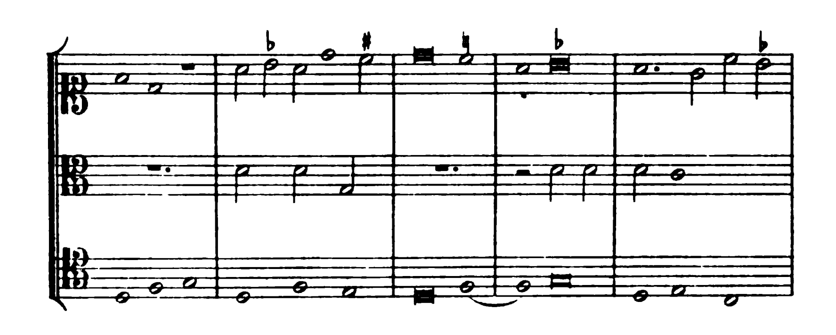

lei - -son e - lei - - son Chri - ste e -
(omme armé)
son Chri-ste e - lei - - son e - lei - -son.
ste Chri - - - - - - ste e - - lei -
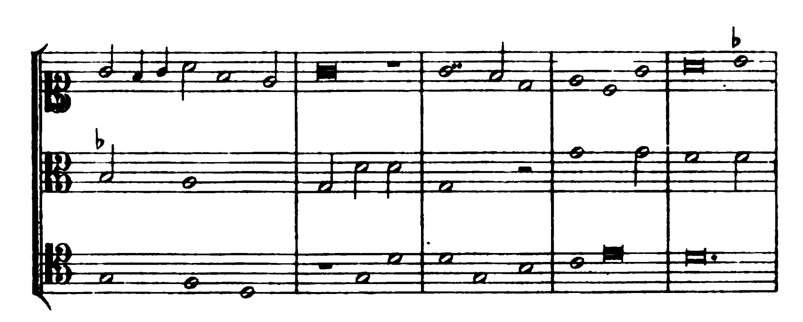

- - - lei - - - son. Chri-ste e - lei - - -
(omme armé)
Chri - ste e - - lei - - - - -
- - - son, e - - - lei - - -
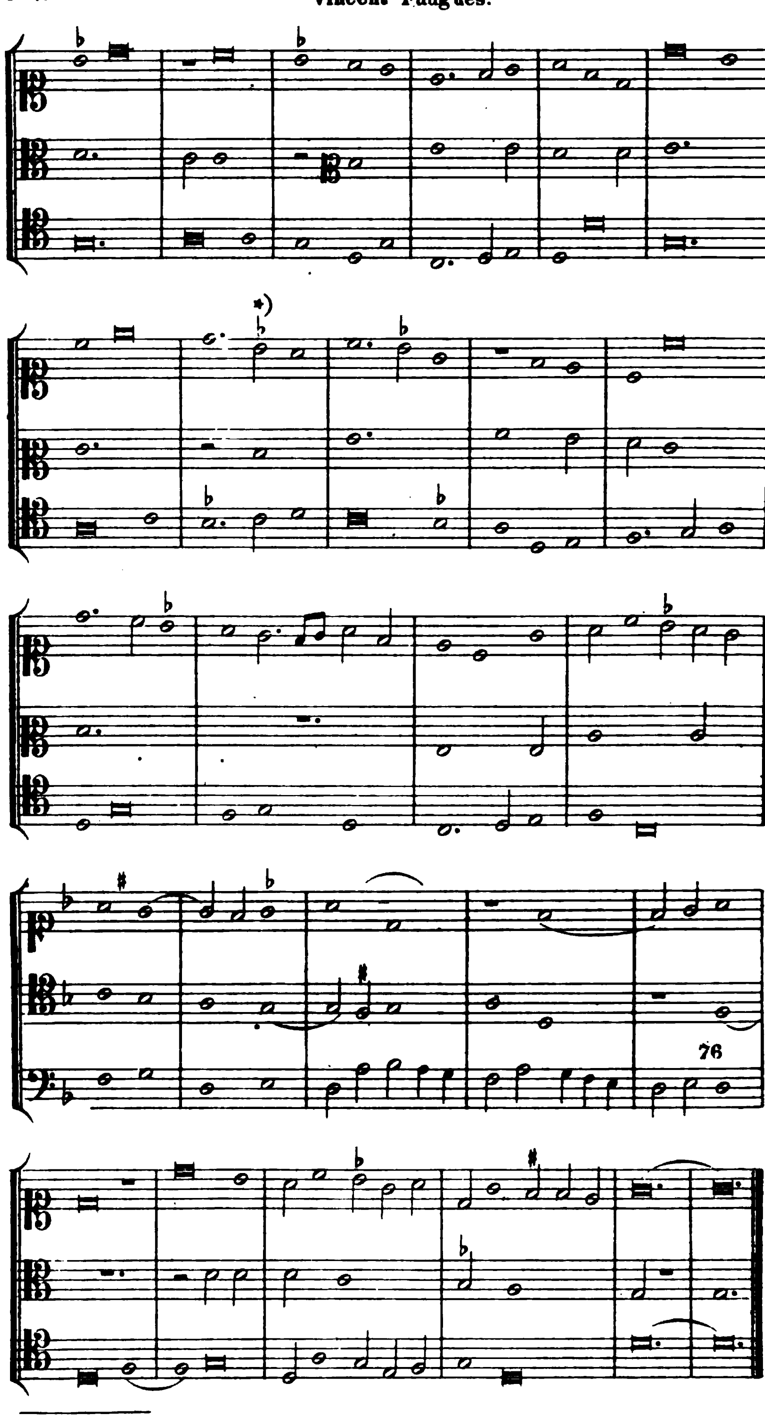

- - son. Christe e - lei - son e - - - - - - -
son, e - lei - son. Chri -
son, e - - lei - - son. Chri-ste e -


- - - - - - - - - lei - - - son.
- - ste e - lei - - - - - - - - son.
- - lei - - - - - - - - - - - - son.


Kyrie
(omme armé)
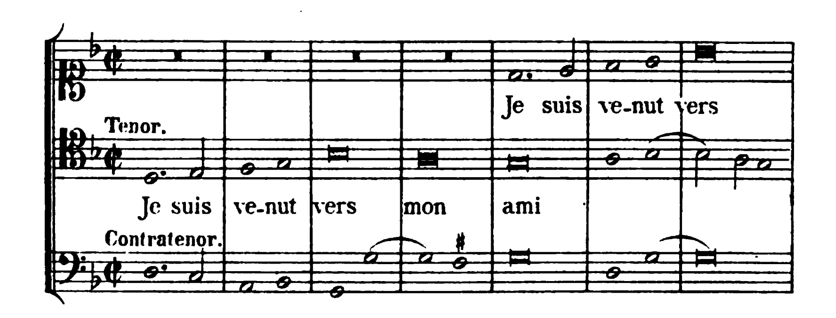






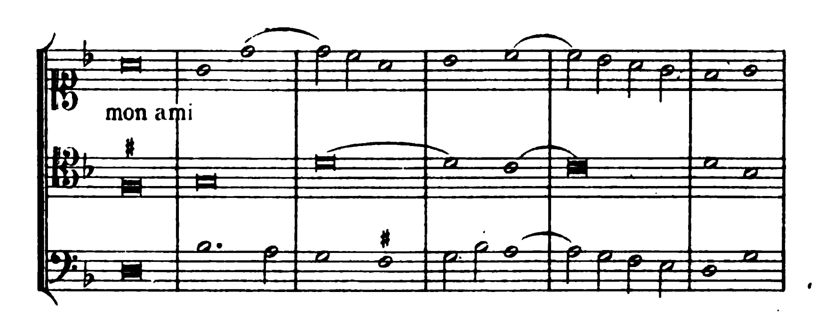
*) Die Analogie des folgenden Taktes verlangt:
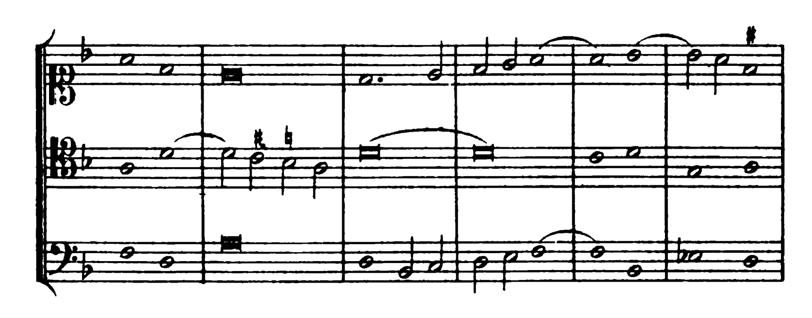
Antoine Busnois.

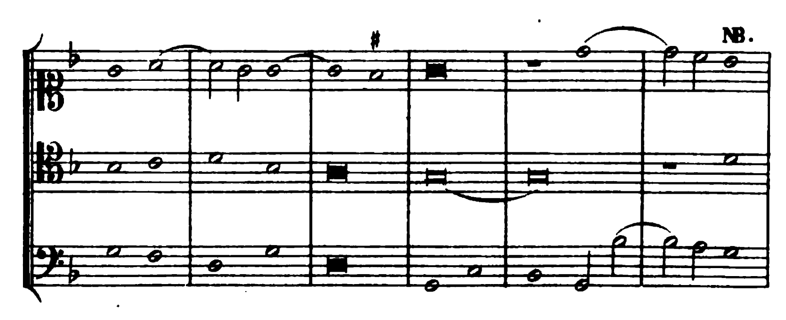
Chanson à trois voix.
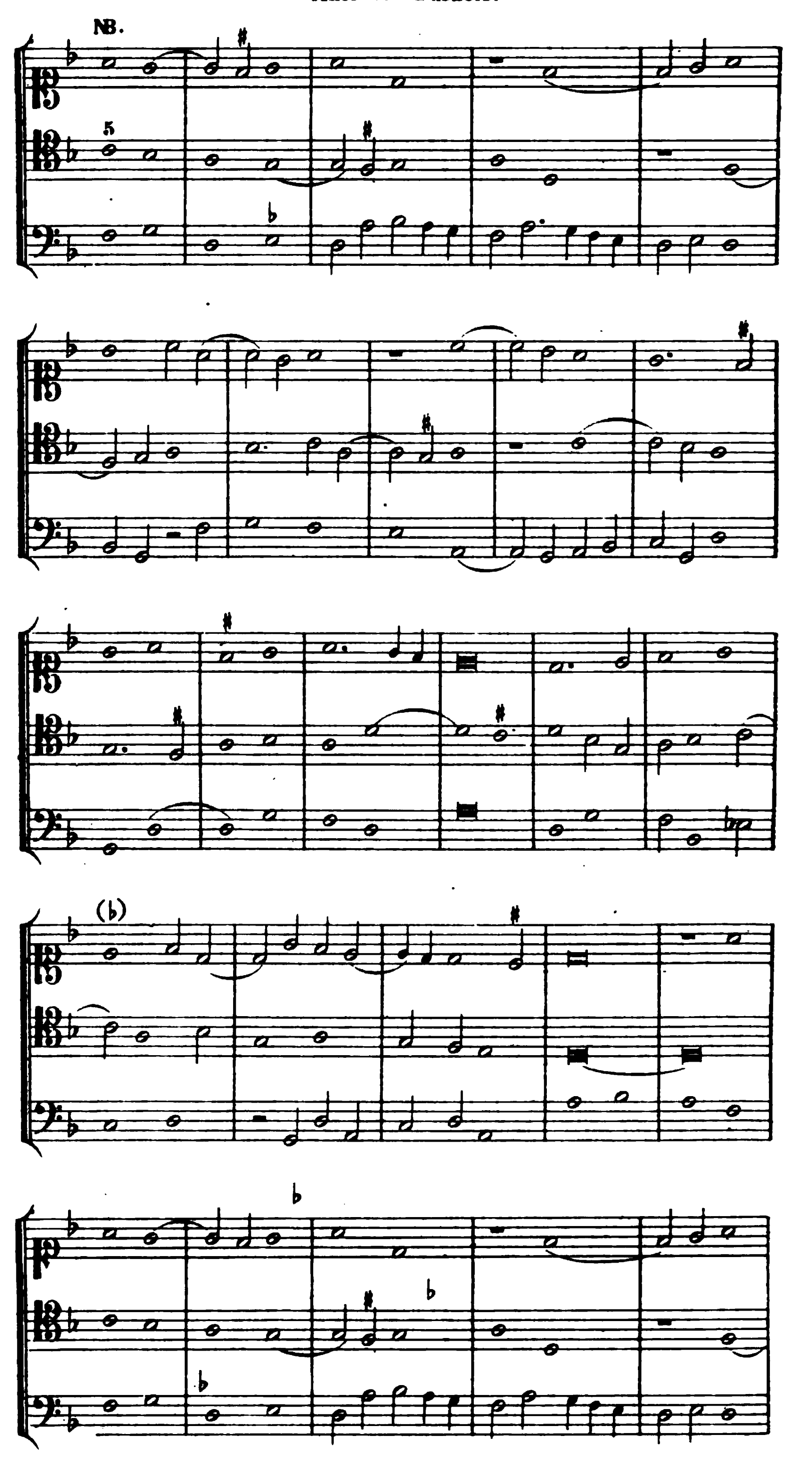
(S. Seite 506.)

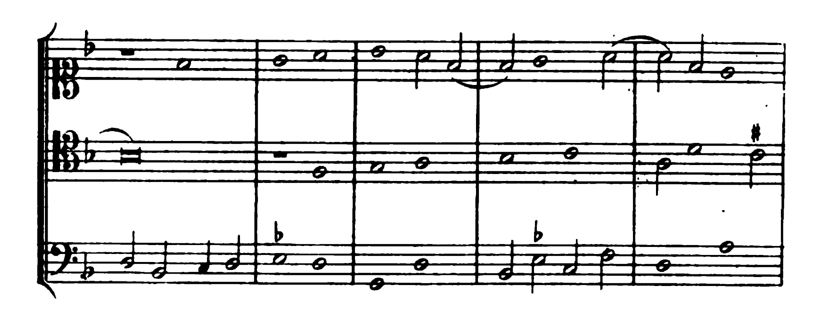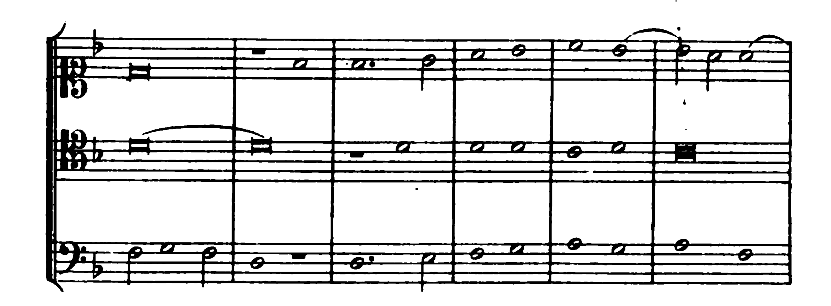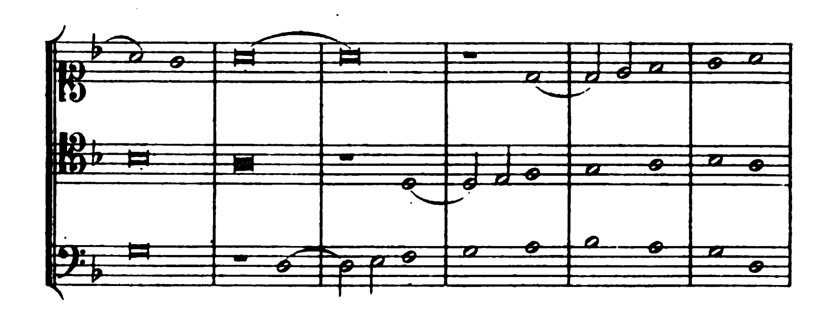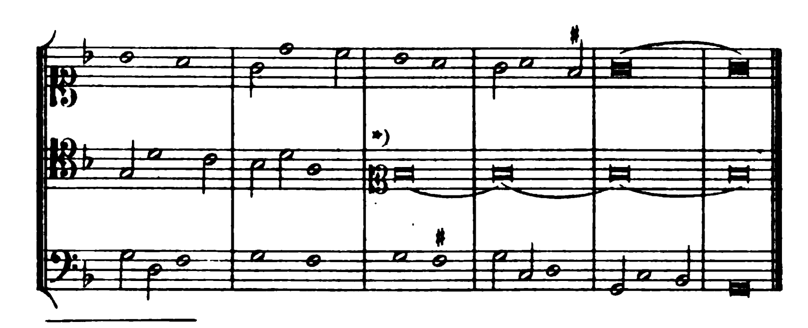









NB.
5
(♭)
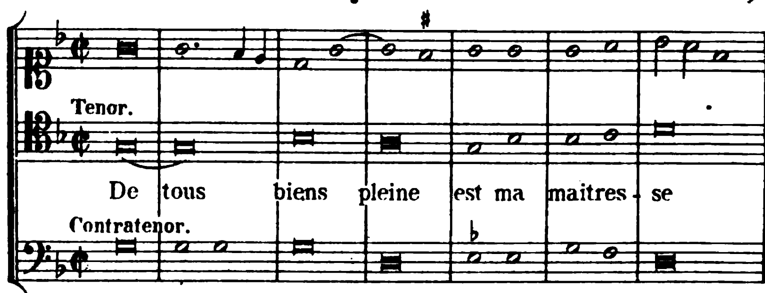








*) Wer an der Lesart des Originals Anstoss nimmt, wozu übrigens kein zwingender Grund vorliegt, corrigire dem Canon entsprechend die letzten 5 Tacte des Tenor also:
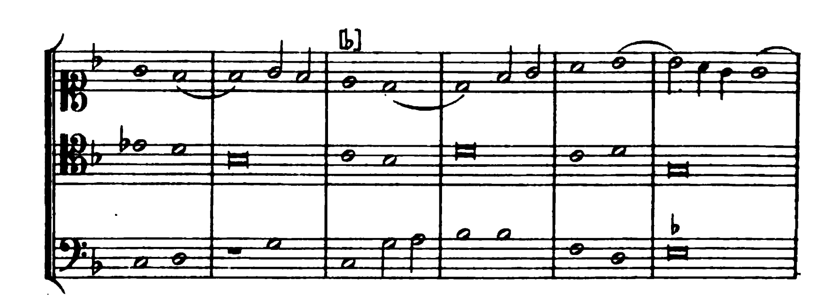
D. Hrsg.
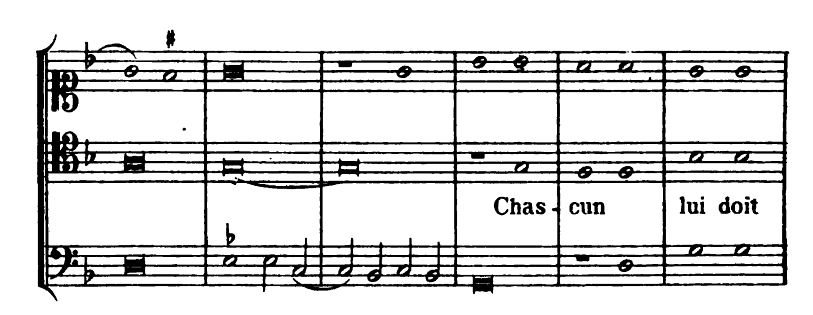
Heinrich van Gizeghem.
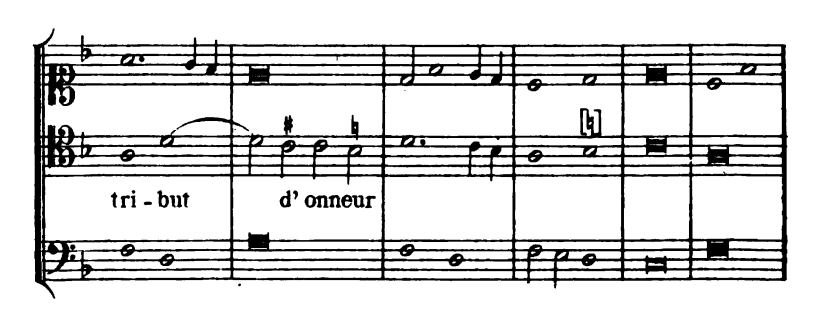
(S. Seite 507.)

Dijoner Codex Nº 295 (s. Morelot Nº 5.)
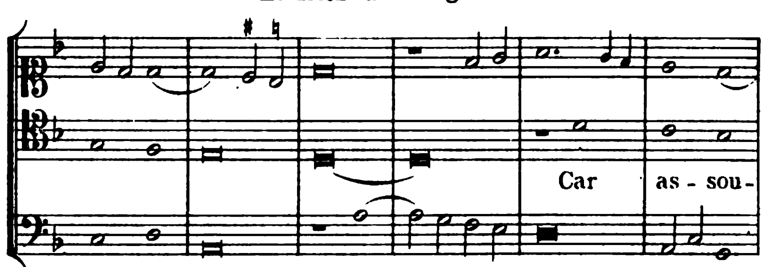






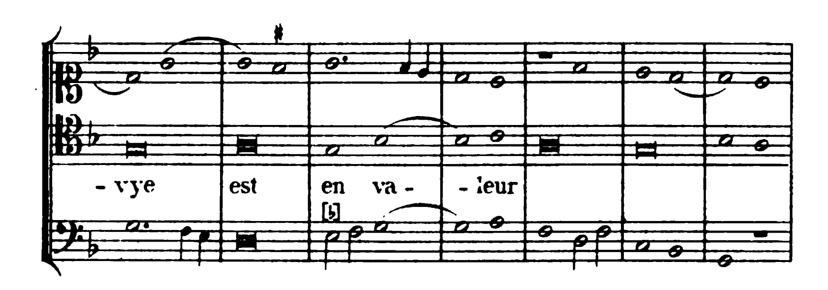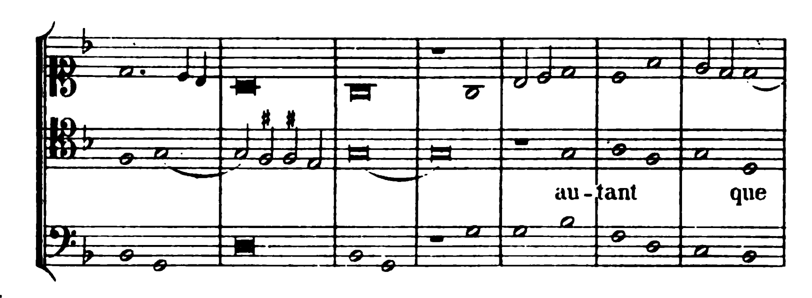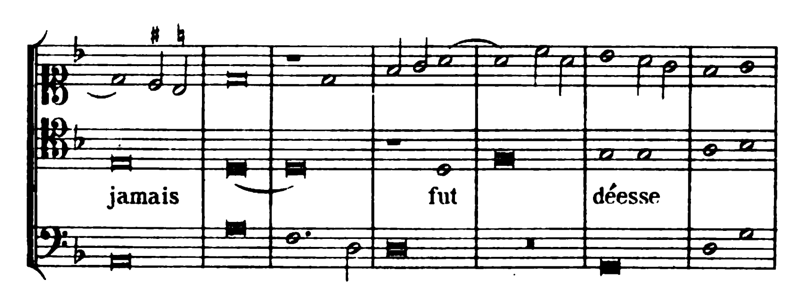


F. E.C.L. 3482
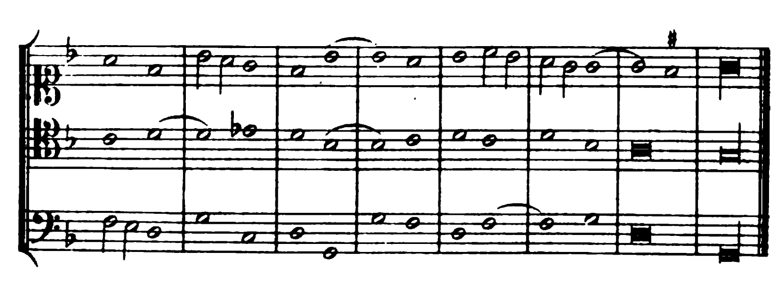




Car
as - sou-


- vye
est
en va -
- leur
[♭]


au - tant
que
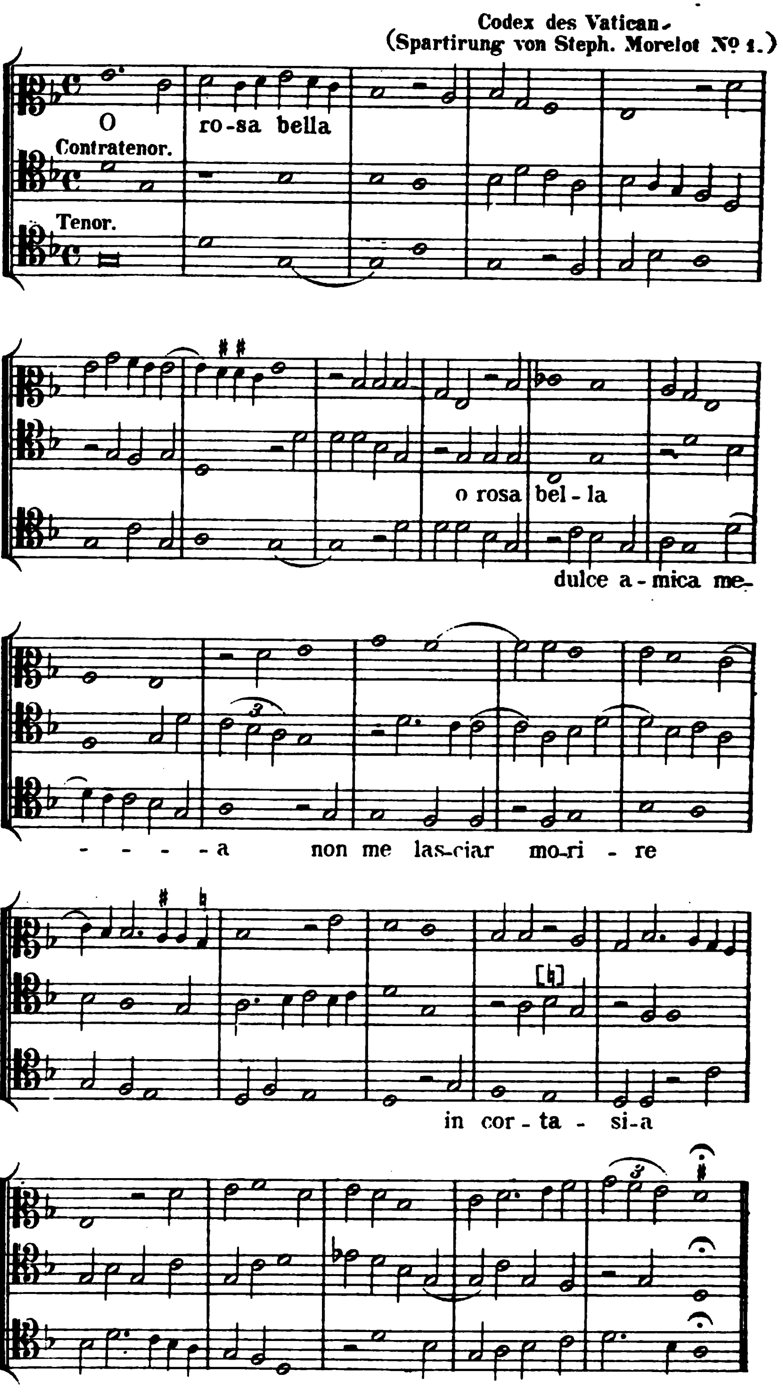

jamais
fut
déesse



John Dunstable.

(S. Seite 384 und 510f.)

Codex des Vatican.
(Spartirung von Steph. Morelot № 1.)
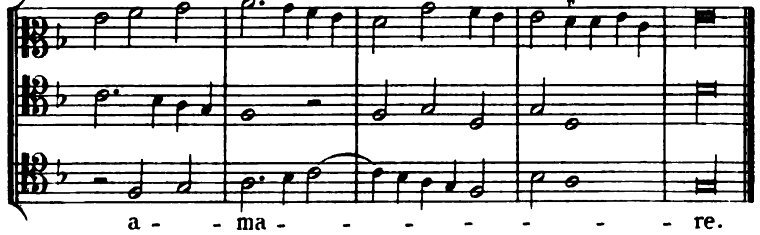


F. E.C. L. 3482

a l' as-me . a l'asme a l' asme

do-lente de-

-zo finire per ben ser-vire

et loyau - ment et loy-aument
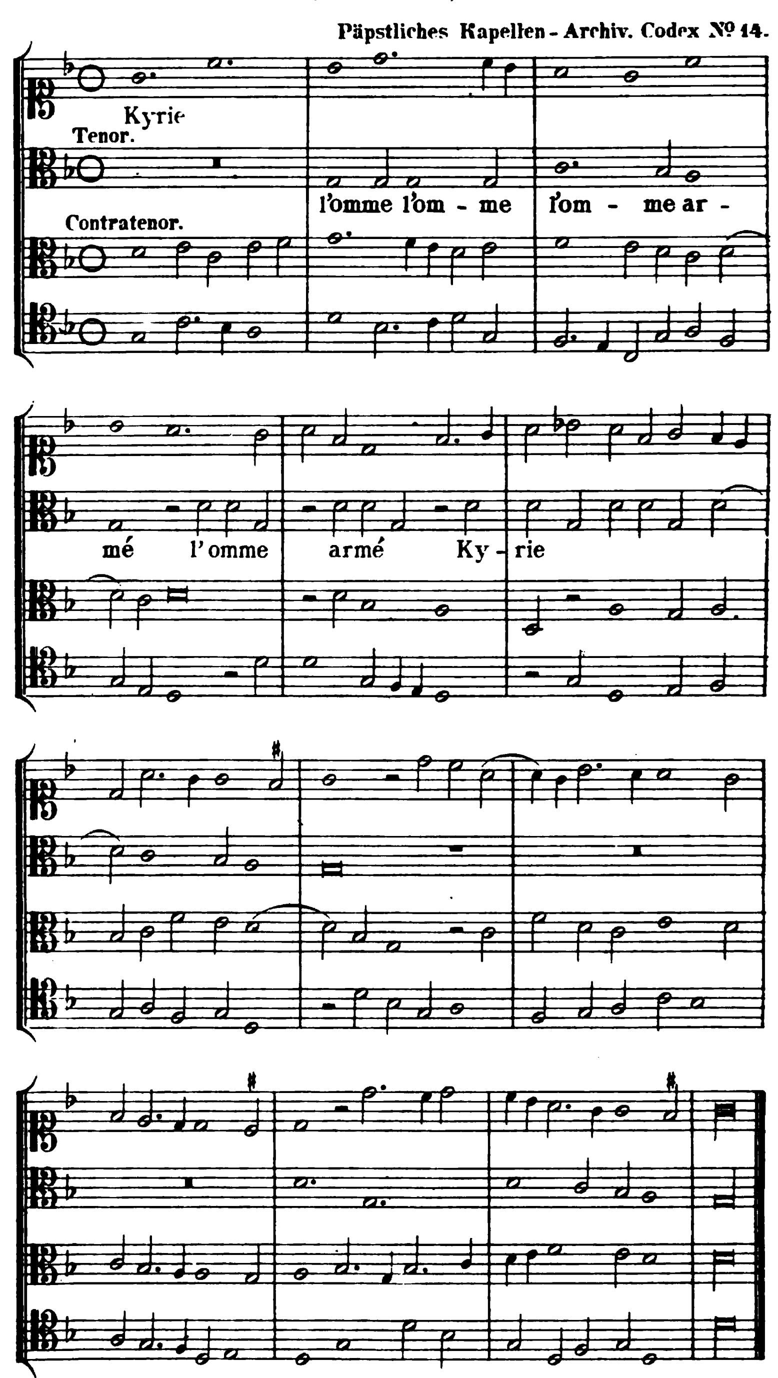


*) Zwar originalgetreu, aber falsch. Es muss heissen: [musical example] etc.

Firmin Caron.

Kyrie aus der Missa *l'omme armé*.

(S. Seite 508.)

Päpstliches Kapellen-Archiv. Codex № 14.



F. E. C. L. 3482

Namen- und Sachregister.

Der Buchstabe n hinter einer Zahl verweist auf die Anmerkungen, die römische Zahl auf die Vorrede, MB auf die Musikbeilagen.

D.

J. I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

T.

C. G. Röder, Leipzig.